

FRAKCIJA

jedan suvremenog plesa

magazin za izvedbene umjetnosti

8



Societa Kanael X

Strehler Brecht

86, zrakaz
Surokaz

Barthes

Kiesler

MILKO SPAREMBLE
Jelčić/Rajković

Žagarić
ti
vali

Ciulli

ISSN 1331-0100



9 771331 010006

FRAKCIA

veščarstvo za izboljšanje uspešnosti
knjig 8

Tiskovna
AGENCIJA FRANCAIS UNIZIRTORE
797, rue de la Chapelle 5, 75018
Paris
CEZAR ZA BRANKE UNIZIRTORE
Rue de la Chapelle 21, 75018

Adresa uredežine:
CRO - Center za distribucijo uspešnosti
Rue de la Chapelle 21
75018 Paris
Croatia
tel. +385 1 4554 455
fax +385 1 4554 458

Trgovski imenik
AGENCIJA A.A.A.
Ulica Ljubljane 4
1000 Ljubljana

Uredništvo
Goran Grgur Prizmič (glavni urednik)
Zvezka Kujum
Zvezka Kujum
Zvezka Kujum
Zvezka Kujum

Uredništvo
Zvezka Kujum

Uredništvo
Zvezka Kujum

Zaključek:
Niti nima smisla za razumevanje uspešnosti, niti nima, niti nima, niti nima, niti nima

Poslovni izdatki:
Zvezka "Uredništvo"

Poslovni
Zvezka

Poslovni
Zvezka

Poslovni
Zvezka i distribucija na svetu

Zvezka, izdaja 1998.



POSREDOVANJE V PROMETU KNJIG
POSREDOVANJE V PROMETU

FRANCAIS je časopis izdajatelj
časopis izdajatelj izdajatelj
izdajatelj izdajatelj

Opet je vrijeme festivala

Kao i obično, neki nas zanimaju više, neki manje. Ipak, činilo nam se da u Hrvatskoj nema festivala kojem se ne prigovara na programu, bilo uslijed lošeg izbora predstava, bilo uslijed nepostojećeg koncepta, uslijed pretvrdog koncepta, zbog monopola, "viših ciljeva"... Sjećate li se, kada ste vidjeli argumentiranu pohvalu programu jednom od domaćih festivala, a da iza nje nije bio još neki "drugi interes"? Možda su ti "drugi interesi" upravo razlog zbog kojeg se i rade festivali. U ovom smo broju odlučili otvoriti prostor različitim aspektima mišljenja **o festivalima**,

moćnim klasifikacijama, alternativama unutar programa tradicionalnih festivala, recepciji istih programa u različitim sredinama, "idealnim festivalima", marginalnim i novim te uspješnim festivalima. Važno mjesto u broju zauzima i **Tjedan**

suvremenog plesa koji je ove godine proslavio svojih 15 godina.

Nakon izvrsnih reakcija na prošli broj, u ovom nastavljamo sa razmišljanjima **o Brechtu**, a dok ga vi čitate mi pripremamo slijedeći, potpuno međunarodni broj, koji će u listopadu izaći u Stockholmu u sklopu projekta Kulturne prijestolnice Europe. Sada kad nismo sami, bit ćemo još bolji.

4 info

FRAKCIJE

sadržaj



- 6 Nihil profeta**
Razgovor s Milkom Šparembekom



- 12 Metafora javnosti**
Suzana Marjančić a Tjednu performansa "Javna tijelo"



- 20 El1Ec2Tra3**
Gardana Vuk a predstavi Branka Brezavca

- 22 Bijelo**
Razgovor s Dubravkom Mihanovićem

- 23 Institucionalna i nezavisna scena**
Ivica Bužan

- 24 Promatranja Usporavanja**
Razgovor s Natašom Rajković i Babom Jelčićem

- 29 U diskursu Nepoznatog**
Ivana Sajko a varaždinske 2 legende



- 32 Koltésov govor osamljenosti**
Razgovor s Krzysztofom Warlikovskim

- 34 Shakespeare**
Ivan Vidić

- 35 Fenomen naše nove mladeži**
Tomislav Zajac a Ospicama

- 38 Deset godina**
Mlves Madunić a Malaj sceni

- 40 Nadpripovjedač**
Rene Medvešek Magdalena Lapi



- 42 Tjedan suvremenog plesa — petnaest godina**
Vladimir Stajčević



- 46 Nakon 15 godina**
Razgovor s Mimom Žagar, umjetničkom direktoricom Tjedna suvremenog plesa

- 50 Iz stranih zemalja, svježije na vašem stolu**
Hannah Hurtzig a egzotici na zapadnim festivalima



- 54 Avignonski festival OFF**
Razgovor s Laurence Ackermann

- 55 Mjesto promjene**
Tanja Ačimović a festivalu OFF

- 56 Takvog nećeg nema u Europi**
Agata Juniku dossier iz Bogate

- 59 Homo Novus 97**
píše: Ivana Sajko



- 60 Odmor u modernizmu**
Robert Ayres a modernim primitivcima u Zagrebu i Cardiffu

- 66 Anketa**
Kako bi izgledao Vaš festival u idealnim uvjetima?

- 67 Prizivanje duhova**
Nataša Govedić a idealnom festivalu

- 68 Tko ih treba?**
Goran Sergej Pristot

70 Čemu festival?

*Monia Kovač
o FAKT-ju*

**72 Kazališni
amateri
u stezi
profesionalizma**

*Marin Blažević
o festivalima
po strani*

*fini
autori*

**74 O snošljivoj
težini
samospoznaje**

*Razgovor
s Robertom Ciullijem*



**80 Friedrich Klesler
ili o korealizmu
u kazalištu**

Aldo Milahnić

84 Debakl kazališta

Friedrich Klesler

**87 Rezime
čovječnosti**

Giorgio Strehler



**920 držanju,
djelovanju
i osjećajima
kod Brechta:
prolegomena**

Darko Suvin



**98 Brehtovska
revolucija**

Roland Borthes

**99 Zadaci kritike
Brechta**

Roland Borthes

**100 O Brechtovoj
Majci**

Roland Borthes



**103 Slijepa Majka
Courage**

Roland Borthes

inozemstvo



**104 Festival
festivala**

Darko Lukić iz Seula

106 Kamera u grlu

*Ivica Bužon Raffaella
Sanziu*



mreže

108 Kavana Europa

**110 english
supplement**

Eurokaz '98



sadržaj

MKFM

Od 1. srpnja do 10. kolovoza održat će se 3. Međunarodna kazališna festival mladosti – MKFM u Puli, kao workshop festival – međunarodna ljetna kazališna škola.

Uz glumce se predlažu workshopi **Commedia dell'Arte** (voditelj: Marco Luby, Italija) od 2. do 8. srpnja, **Glumacka improvizacija i tekstualni predložak** (voditelj: Jacky Serey-Casal, Francuska) od 12. do 15. srpnja, **Corps de Mime – tehnička disciplina** (voditelj: Wilhelm Fuchs, SAD) od 11. do 17. srpnja, **Sadržina završne drame – antički iiber drama** (voditelj: Rocco Staffalin, Cipar) od 22. do 29. srpnja, te **Šekspirova primjena klasičnih tehnika tradicijskih kazališnih jaganjaka** (voditelj: Eijunji Fukui, Japan) od 11. srpnja do 1. kolovoza. Za plesale je otvorena radionica **Kake kigumi – pokret i gravitacija** (voditelj: Heide Mizui, Japan), a za redatelje i dramaturge **Kazalište ideje i scenaristi** (voditelj: Yusei Akamatsu, Japan) od 25. do 31. srpnja i **Kazališna oblikovanja** (voditelj: Jim Morrison, SAD) od 10. do 18. srpnja. Za kazališna organizatore predlaže se workshop **Organiziranje i produkcija velikih međunarodnih festivala** (voditelj: Javier Guzman, Brazil) od 4. do 7. kolovoza. Pored workshopa, od 7. do 10. kolovoza održat će se, u suradnji s Hrvatskim centrom ITI (INTER) seminar za mlade kazališne kritičare pod vodstvom 15 najuglednijih svjetskih teoretičara i kritičara, a u suradnji s ITM-om održat će se međunarodna međustranička kolovozna mladost festivala, dramaturga i glumaca s temom "Ljudi kazališta i puzila: suvremeni i drevni" od 2. do 9. kolovoza, te regionalni sastanak ITM-a. Uz svečanost zatvaranja MKFM-a 9-10. kolovoza predstavit će se rezultati međunarodnog projekta **Karneval odisej**.

Informacije, natjecanje i uplate:
MKFM – BKK Pula, Matka Laginja 5,
51300 Pula
tel. 052 21 26 77, fax 052 21 43 40,
kod gospođe Dolores Ružić Rejzner

Željko za prijave i uplate
do 1. lipnja 1998.

Međunarodna edukativna škola na završetku, njegova kreativna energija mora biti održavana i obnavljana novim idejama i nadahnućima. Tada glazni trošci staju u program evolutivnog **International Workshop Festivala** koji se održava od 31. 8. – 13. 9. u Londonu i od 14. – 20. 9. u Londonu pod zajedničkim nadzorom **A Common Pulse: Seven evolutivnog festivala** sa ciljem i bit će nemoguća misao glazni pogled podizati, demonstrirati, sagledati i razumjeti. Pored velikog broja sličnih i različitih kreativnih projekata spomena među poznatijim gostima rukovoditeljima za Mejerholde, Genselje, Kogelova, Glynn Barker, Helen Chadwick, Garry Berg, Vukobrat Vukobrat...

Info: International Workshop Festival
tel. +44 171 560 8625
fax: +44 171 637 8708



Beyoncé-Print's European Regional Design Award 1998 je u ovoj evolutivnoj projekat kreativnog dizajna uvršten i Festivalu

Internationalen Tanzfest Berlin

Tanz im August
1998



Tanz Werkstatt
Berlin

TANZ IM AUGUST međunarodna je manifestacija koja se održava u Berlinu od 7. do 29. kolovoza i čine je dva programa: **Tanz Werkstatt** čiji su glavni redatelji: Sabina Tschigewitz (germanski masovni "Dance" ples) sa profesionalnim različitih umjetničkih projekata, Russell Mulphart (horizontne improvizacije), Mia Lawrence (kineski tehnika), Emma Schoenher (horizont i lutanje tehnika), Abdul Drop/Kiran Aliev (ples i afrički masovni), Mark Thompson (improvizacija). **Internationalen Tanzfest Berlin** je ova godina deseti po redu i ugostit će: Stefania Daga Theater, Grotto, Grotto, Grotto i Alvaro Placido. Poseban program čini razni solo predstave: Soledad, a kom. de nartupeti Wim Vandekeyn (u. 1981) Jara Fiksel, Mark Thompson, Emma Schoen, Annamari van der Hulst, Jolanda Bal, Marc Vranzner, Russell Mulphart i Benoît Lachambre.

Info: TanzWerkstatt Berlin
tel./fax: +49 30 347 48 757

Primer Acta je 272 što odgovara prvom dijelu 1990. godine većim dijelom posvećen je aprilsu (u "neve dramaturge"), odnosno novih kazališnih jezika, autora, novih mogućnosti režije, adaptacija, rječnosti i redizajna, djelovanje mase što je bila tema prvih Danika.

Do o autorima sadrži dva bloka, namjene a **Joepo Kinscom**, iznajmljivač, redatelj i teoretičar, a poseban blok posvećen je **Georgia Strehleru** Mednarodni dio sastoj se od prikaza Festivala Dei Guadette, kreveta a Sestru, bečanske dramaturge i ucrpanog članka o STD-ovim festivala NIMM što ga je napisao urednik **Jose Manlana**.

Primer Acta objavljuje dramski Apertur **Des Segia Lohs del Oms**, pojedina na natječaju za najbolji dramski tekst u 1997. godini.

Tejenska kazališna revija Prima Fila je 18 velikim dijelom posvećena je **Giorgia Strahleru**, a najpoznatiji blok donosi ucrpan pregled istraživačkog kazališta a Italij, uključujući svrti sa nove skupine, distancije i relacije objavljujućih uređivača gulfarje a razmatraju alternativne tejienske scene.

Prima Fila objavljuje popularni dani- tekst **Dani američkog dramatičara Otko Tekina** a suradnici **Ernesto Duse** i **Sarah Bernhard**.

Art Teatrai, iznajmljivač kazališna revija iz Vengrije u broj 9 donosi izbor najpoznatijih južnoameričkih dramskih tekstova, deset razvođenih u Europi.

Revista Galea de teatro (Galejska kazališna revija) a broj 18 donosi prikaz iznajmljivki i međunarodnih festivala, nove galerije dramske tekstone i kratki pregled galejske kazališne stvaranja a zanimljiv paragraf razmatranja pjesni na Kulu.

GRIZ 98 (jezik je festival a Barcelona koji traje od 25. lipnja do 15. kolovoza) Tejienske scene nekoliko zrna koja su tako nastupili, **Peter Brook** a predstavaon Je sur un phénemere, **Neelcompar** sa tejijskim **Snakceorg**, **Lanzoma Imperial**, **Mal Polo**, **Madanosa**, **Paulo Ribeiro** i **Cezar Gelabert**.

info: Institut de Cultura de Barcelona tel. +34 3 301 77 75 fax: +34 3 301 61 00



Newij97, međunarodna konferencija a operi male ili srednje produkcije te glasucom teatra, održat će se od 12. do 15. 11. 1998 a **Narocenskim** kazališnom središtu u Amsterdamu. Konferencija je planirana kao mjesto razvrtta te kompozitov, režije, dizajna, trošaka, dramaturge i produkcije koji rade u suvremenom glasu, kazalištu a operi.

info: Theaters Instituut Nederland tel. +31 20 553 33 03

Nagrada Erasmus 1998 bit će dodijeljena u studenom ove godine **Petera Seijana** i **Marcusa Klegla**. Nagrada a iznosi od 300.000 guldena je dobila sru dodijeljuje se osobama ili organizacijama iz evropske kulture, suda- jama i znanstvena doprinosa Europi. **Peter Seijans** bio se ove godine ushao posjetiti a u čestitkama na projekta **Imaginacne akademije**.



Među namijenjenim referencijama na **Amsterdam Summer University** ove godine sudi se se **Mjesta 84** ne- mjerite: **Architektura** i turizam pod vodstvom **Seijana Instituta** (27-28. 7.), **Otkrivanje novih ojetiva: Reije i mišljenja a egzotizma** (24-27. 7.), **Skrivena parizke ojetja, knjižna i komuničacija** (19-22. 7.), **Kreativni grad: Posuena otkrivanja gradova ta 21. stoljeća** (31.8-3. 9.), **Med i zavednje: Otkaz političkih kam- paanja i izbori na stari i nove demokracije** (19-19. 8.), **Šišovski fundamentalizam** (30-14. 8.), **Šiška kaje balet: Tejiški pristup fotogra- fizmu** (27-29. 7.), **Evropski vanjskički razvođenost** (31.7. - 3. 8.), **Uvod a pripisipanje opus- svenstva a vanjskički** (5-6. 8.), **Od životne maske do kazališne maske: Faldokretna metoda** (10-15. 8.), **Invitirni zvuk: Koristiranje svuovnih ojetjesta i glasa na sceni** (31.8 - 4.9.)

info: The Amsterdam Summer University tel. +31 20 620 0225 fax: +31 20 624 8346 e-mail: office@amsu.edu

Festival d'Angone ovaj je program razvrtta na razdoblje od 10.7. do 2.8. a odnosi se na jezikima bit će **Michael Emmanouel Nkomo**, **Julie Greer** skupštne **Secretas Raffella Sana**, adaptacija **Marthea Peitshine** opere te raz predstava iz Tejiensa.

info: Festival d'Angone tel. +33 4 90 14 16 25 http://www.festival-angone.com

WIL PROFETA



AL
EL
UNICO SPETT
BULETS
RAILINE
MLAKAR
MUMONT
Artisti ca: IL
delle ART
MARZO 1957
LOTTE
recita a soggetto
PIRANDELLO

Na svoje tade od rjke ušli, a danas je Europa opet na daleko većem nivou nego Amerika. Stan : veliki Graham, Cunningham od - to je nešto iz umlo ih na jedn strani, a u Europi se više skuplja na drugu. Do u vrag.

■ Goleb ste svet sadilo u Internetu?

N. Spasovskih: Radio sam u me 48 raznih
kanala. Ali kao vodio sam
Metropolitan opere u New Yorka. Kao sam dirigen
Tatara Gulbenkianu Shadraku u Libanonu,
Luzerne opere, Theatre de la Maest u Bruxellesu,
simfonijama u Parizu, ovari u Sroczku. Kao
pianist idete u trupe u trupe po me kao trupe
dugo. Radio sam po Evropi. U Parizu se tako igralo
uopšte, mnogi talazama znaju kao trupe
museu dana, istih deset mjeseci putuje po

3 Na početku ste rekli da ste mali sneci da ste se bavili umom. Mo ste htjeli i da ste zadovoljni. Što u odnosu Yata balista predviđamo?

M. Španovik: Šta nam otkazuje, za čemu bio student na Privrednoj fakultetu i, kao i svi studenti, bio sam u nekoj teškoj finansijskoj ugrozi. Jedno sam slabo klopilo posle rata. Šta smo stvarali i koje stvarali su ja tako potpuno finansijski lišena i trikolima koji levole čudno stvar, izdržavali su mene kao glavnog i statista, a čemu bio barer sam se i spomenu. Onda se **Oskar Rasmus** pitao bih li ja bio volio ući u baletu, malo po malo sam znao i zadigao jednoma bio amater. Potpuno sam bio izakriv ambicija - rekao sam eventualno optat u baletu kao mali čor de baletu igrali, a uopet se barer mojom poslom, a ta je bila kompozicija klopilovito koje mi najviše puzela i koja me još i dan danas izobdava.

E Come sono cambiati i simboli usate da noi?

M. Spavenski: U Lisabonu. Dobro nam u Lisabonu i svim prijateljima Portugalske Gubitarske kuće je vrlo zanimljivo. Statistika koju je izdao Gubitarski odbor: bio je izjedini 25% dobitak od polovine, a ona se bavila proizvodnjom i porastom potražnje među ali u porastu, a ostala među ali na najmanje i raste. Tako je prvi put naša novost, mi dalje smo ali dobiti. Nje to bio veći rasti negošim novost: ali drugi se mi povećanje da povećanje utrage kompanije. Kompanija je prije pripadala utrage majstori provincije - bio je to dobiti, ali vrlo zanimljivo posao. Dakle nam da potvrdi (jeste koje sam rekao i mi smo i (stan godine malo) 44 koraka. Jo nam bila gubitarske dijela, već su se izmislili po. Dakle u gubitarske, se tajpe izmislili.

potvrdio je samo potpisni manja T. na umjenu je Portugal na treće mjesto po površini (dvoj mjesto kolokola). No ueno, jame, eno je kolokola mjesto, kao i Brazil koji je kao dio Portugala. T. je bio najprije prvo je sam potpisni na o daga. Najta tradicija je potpisni velika. Ona male koji i bave. Najvelika tradicija, na prvim, još uvijek ma baletama kao što baletisti pješu kada se daga prvo okrene na jednom prvu, što je najveće spornu, jer to odu je speda u baletu mjesto. Ono je potpisni. Tradicija, daga, eno koji prva. Kao i balet **Maier**, potpisni prva tradicija na baletu spornu, je balet u baletu prva.

5 Ima li nešto što smatrate tegom većim nego inače?

Milko Šparemblek

Razgovarali: Agata Juniku i Goran Sergej Pristaš

Zagrebačka tradicija, na primjer. još uvijek ima baletomane koji frenetično plješu kada se dama tripot okrene na jednom prstu, što je naravno apsurd jer to uopće ne spada u baletnu umjetnost, nego u vještinu



■ Kad pogledate unazad svih 50 godina, što biste izdvojili kao najvažnije momente u karijeri?

Milica Spasovska: Iskreno sam ovo stvarno morala shvatiti kao preokret. Da moram ponovno razmisliti, razmišljam bih isto stvarno. Bio sam vrlo sretna u tom poslu, nikada nisam stvarno samo novca, posao je vrlo težak, ali to je bio moj izbor. Uopće, jako je malo ljudi koji stvarno razmišljaju o tome tako. To je bila moja snaga.

F Kada ste se počeli baviti balietom prije 50 godina, kako je to izgledalo u Hrvatskoj? Šta je onda pored Vašeg baleta?

[illegible]

Gravitacija,
Ballet
Cullbrenn,
1979.



M. Španembliki: Ja sam u životu zapravo otprilike 156 bufera - od toga ih je sigurno 19 bilo pogodnih. Od preostalih 137, 35 nisu bili duzi. Od tih 15 je 12 ne rečen. Ostaje 28. Od tih, 13 njih drago ne vala. Na koncu konca, ako vam od cijelog životnog rada ostane 3-4 večeri, onda ste boga za bradu uhvatili. To je puno čak i u opusima velikih ljudi. **Bejart** - recimo, ima čak 300 cjelovitijeg djela, a od toga ih ostaje 3-8 koja će biti klasična. To su djela koja su obilježila epohu u kojoj su stvorena, a ujedno su i postala epohu. Zbog toga, na primjer, di Šenovca od **Balanchina**. Nogaš bih ih još mnogo nakupiti jer su oni radila pogodna djela. Ne uspijevati uspjeh postaji i narait, a to se u sklad sauvom normalno jer je nastao znanstveno rješenje, urati. Vidi se to i u povijesti slikarstva - veliki broj sliku su segovno naravno naravno postali, što ne umanjuje vrijednost pada.

[3] Koliko ste danas veseli iz intervjua? **M. Španembliki:** U moju ruku sam već deset godina predstavljati u HNK u Zagrebu. Dokle sam govorio **Španembliki** - toka da sam in puta sa redom radio u Beču, tri puta u Nio, tri puta u Madridu, tri puta u Španiji. Nisam se još puno nadrievao u HNK - timo je izmalo situacija koja bi trebala prihvatiti. Uglavnom, timo sam parano som grata. Ne znam kako, to su neke opstrukcije stvari koje se događaju ljudima.

[3] Koje su Vam najviše predstave, odnosno neke veći predstavici i uspihi, što su vam najdraži nastupi?

M. Španembliki: Opatost du se na predstave koje sam radio u ovim krogovima - mislim da su je jedna od najboljih predstava - **Prvi u svijetu Stravinskog** - koja sam radio u Španiji. Onda **Mahlerova Pjarna** (jubovi) i **sveti koga** sam radio u Zagrebu. Neka sam i film u **Ujvein** (sveo se Pire,

Ako vam od cijelog životnog rada ostanu 3-4 večeri, onda ste boga za bradu uhvatili. To je puno čak i u opusima velikih ljudi



razum razadovoljan sa filmom u **Gallica Carlsbura** - jednom slovenskom kompozitoru 35. stoljeća. Nogaš bih reći da je jako-tako uspio **Mozartov Requiem**. Jaka, to je subjektivno Najbolji, veliki je uspjeh imao **Čadova** **manifera** koja je njome u 14 kataloza u svijetu. Moje prve predstave, **Šenovca** na primjer, upale su jako puno po svijetu. Neko sam predstavio **tafa** **solu**, ali sam ih u međuvremenu izgubio iz vida. To je vrijeme profila, radi se radi drage stvari, to su prijatelji uspomene i kad vidim gdje samostalno smatram da ih se ne mogu izmamiti. Imao sam jako puno dobrih plesača po svijetu. Inače, sveje sam tekotom uvijek sam periodu adaptirao da puka, a napadom gubitak koji je uostrotu na tome da se u kataloza piam drevno dila glazba, jer je nje bilo gdje toga. **Nariti** smo se za to da se glazba na **Mozarta**, **Beethovena**, **Orffa**, **Stravinskog**, **Bartoka** itd. To je bio primarni nadatnik moje generacije. Dnas je to nešto sasvim drugo i ljudi su bare razlom drugom stvarima.

[3] Koga danas smatrate značajnim kompozitorima u svijetu?

M. Španembliki: Ima sjajnih kompozitora. Ima vremena koja jako dobro znate. **Kilavara** ima je izmalo, on je imao puno svojih pjesama koji su postali klasični kompozitori. **Moda** najbolji valiser u našoj historiji je **Mari** ik koja je nastala modernu, i demonstrirala nepotrebne drevne škole na površine. I u posljednje vrijeme, ima jedan jak dolazak **arab**. **Margaret Maria** je prije 10 godina napravila nekoliko epokalnih djela - **Schubertov kvartet** **Zjencija** i **arab**, zatim jedna neve citiraju **Rupjete** koje je izmalo. I sadnje vrijeme imamo novi citiraju klasični koga su klasični jedn općenito, dodati neki dmanje koje stari kompozitorije nje smala.

[7] U baletu je čista povrta da plesati i koreografiji napustiti senjke i rade u iznimnosti. Traži li to da je balet do te mjere univerzalan da koreograf u kojeg usjetnik dolan ne igra prevratila zbog ili balet sigurno dovodi u pitanje različitih skola i stjecaja?

M. Španovčić: Tada sam ja studirao u Parizu, na izjavljivanje imali smo jako staske cijena, obzrom na tri ograna koji smo predlagali. Nas je bilo desetak, a odmah smo svi bili angažirani u trupu, svi smo stasali razli. Onda je došla jedna nova generacija Japonesanaka, a jedan drugi tempusameritani - pa su došli Japanci. I tako redom. U velikim gradovima često se susreću jo afiniteti, dolaze nam ljudi koji dolaze nešto drugo. Sad su svi više miješani na istom nivou. Bejteri je na pramer u općenim baladama, apertabiljama Poljske, Čehe i Rumunje. Tako je, recimo, bilo u Francuskoj i u domaćem teatru. Kad sam radio u Theatre National de Chaillot, većina naših glumaca, asistenti i asistenti su bili Česi, Poljaci - Bejteri je ubio u Slavnu. Oni su mi bili najgri. Neki teatar nije bio otkriva otk - nikad me u Francuskoj nikad nije prao otkriva sam. A ja sam došla iz Srbije - redom sam u Sloveniji - pa bi mi ovdje morali reći da sam Hrvat, a Americi da sam Francuz - ali to nikada nije bilo vidno. Kvaliteta Francuza je u tome da oni aperturaju ljude najviše. To je bila, razlika emigracija, oni su na prameri nešto vrijeme vodili francusku emigraciju i teatar. Tada dolaze



Seldet, Montreal 1972.

Nijedan ministar do sada nije ništa učinio za ples. Pavletića to nije zanimalo. Onda je došla dama koja se bavila arheologijom; nju ništa nije zanimalo. Viteza je zanimao samo njegov teatar

mladi Arapi - francusani, aperturani, ali a jedinom genetičkom potjagom koji Francuz nema i On se francuska krv anglofilijske gijone. I oni to potjagova krv problema. To im je jedinstvo

[8] Hrvatski puti od redarststva vaskolikolnog baletnog obzivanja, kojim je to predstavljeno za svaki balet i plesa u Hrvatskoj?

M. Španovčić: Kapitalno i fabrika. Mi smo gadu-ramo stali ljude u Mostovo, Langlois od jao je to bilo besplatno. Ali to je sigurno jako skup. Da ne nemojmo angažirati njihov ritmoo podagoga, pod nemojmo cijena koja je 5 ili 6 tisuća maraka mjesečno, on bi nam u 3-4 godine odgajao naše podagoga. Mi stalno odgovorimo u tome. Mi na savjesti ples osmo nikada doveli nekog koga bi zbilja plesao, ali istovremeno kad su reči došli i došli umazvješt američki otkriva, to daleko više cijena, sa vješt. Nijedan ministar do sada nije plesa učinio na ples. Pavletića to nije zanimalo. Onda je došla dama koja se bavila arheologijom, nju ništa nije zanimalo. Viteza je zanimao samo njegov teatar. Nju to ne zanima uopće. Ona koreografija da kažu se jao put u svijetu i izostu dođu spetstakl, onda je to bio spetstakl sa plesnicima. Mi smo počeli spetstakl. A onda dolan sve drugo. Tada su nas oni zaboravili. Mi smo u tome i sami kine. To je u stanovnja ljudi one misli grube, Mi su gubila je sigurno da sam citao u Francuskoj, bio bih francuski koreograf stranoj perspekti - sa svim mogućevima i svim besvješćima koje to na sobom nosi. Možemo, poravo me moj dobar prijatelj Kosta Spakić da se vratim. Ali,



Beethoveni Symphonie pastorale, Lyon, 1978

u Hrvatskoj postoji jedan jedini model profita i bolje je ne razmišljati

17 Postoji li potencijal za vašom školom kod vas?
M. Španerbljak: Mi imamo talentirane ljude, ali nemamo prostora. Naša škola je u jednom stanu. Ta škola nije u 30 godina mogla doći do jednog poštenog prostora. To se radi o malim sumama, a mi trebamo umjesto mnogo novaca jer ljude moramo slati nekamo. Treba dovesti dva čovjeka koji znaju pedagogiku, metodu kojom će odgojiti ljude: jedan na suvremenu tehniku (tehnometri, moderna dancova) i drugi za klasičnu tehniku. To će biti tehnički vrlo napredno i kvalitetno. Užit će van od ove bučne galije. Škola je samo u radosnjaku. Bura je gledati u parikloj Open - svi ti plesnici imaju znanje i jednu i drugu. Oni moraju sudjelovati u manje od 200 ljudi u Hrvatskoj, a parikloj svi imaju svoje male grupe - amaterske, profesionalne, operacionističke ili nešto lošije. Sve je to moguće. Kada je plesni odgoj na klasičnoj tehnici, koja je vrlo zanimljiva, također je u čovjeku da klasična tehnika na predstavlja u svojim početnima rima zvuči u jednom momentu. Kao što nota, čita da koja sama po sebi ne znači ništa. Tek kombinacije svega čini da se djelo dogodi. Ili ne. Ili to tako, klasična tehnika nije ekspresionistička, ona vam ne da ekspresionističkom koja vam odmah daje na znanje jeste li vrsni, loši, oslabili ili umrli. Klasična tehnika je veština erapina. Prerije je kako se ona uspije i dogodi. To ideologija tijela, da izopćuju mogućnosti, pred-



Mi imamo talentirane ljude, ali nemamo prostora. Naša škola je u jednom

stanu. Ta škola nije u 30 godina mogla doći do jednog poštenog prostora. Tu se radi o malim sumama, a mi trošimo izuzetno mnogo novaca jer ljude moramo slati nekamo

Spas 43, Lyon, 1978

stavljajući njemu bazu. Ona je europska izvancija, a Europa je nešto jako velika, ona ima 5.000 godina historije. Ljudi također imaju još nešto. **Kubaj** je jedan koreograf, **Behtekin** je poznati plesnik, imaju je interpretaciju svake uloge. Svi ti ljudi nisu pljuvali po travi, već su se bavili tim. Bura nedostaj gledi na koreografu i plesnici kao na intervjerna osoba. A, plesnik, kad se dogodi prvi predstava u parikloj svijeta, na smo loša parikloj.

18 U kakvom je stanju hrvatski balet, je li bilo boljih vremena od onih današnjih?
M. Španerbljak: Hrvatski je bilo boljih vremena, ali nije bilo boljih vremena što se talenta tiče. Mi imamo nekoliko talenta u gladi Zagreba, ama par mladih ljudi koji su sjajni, u vrlo retnim pariklojima. Vrlo su zanimljivi koreografi. A kada je netko dobar koreograf, to volje u priličnu minuta predstava. Ti mladi ljudi imaju svoje projekte. I naša je koreografija opet u vremenom biti na ravnini na kojem i treba biti. Jedini problem je što se kod nas rima dogodi ekspresivno jer se neki ljudi spijetaju. Isto se dogodi i u Sloveniji. **Miklav** je danas, naprosto nova vrsta koreografije, ali rima ga riječ skladu. Kod nas se naprosto rima predstava koja je vjerovatno pomak do jedan mikrodogađaj. Ureda je deset godina rima toga rima ne dogodi u maloj provinciji.

19 U slučaju suvremenog plesa Hrvatska je nekada imala vrlo brzo i izvrsnu scenu. On se da u posljednjih nekoliko godina razno plesa rima počeo na sponzorirani i rijeke uspjeha produkcijama. Mladi plesnici i koreografi ne čine odlike u suvremenosti. Zato je to tako?





Robert Fjoni
Ijubavi i smrti,
HNK Zagreb, 1985.

M. Španovlić: Znao ona, riba... od glave do...
ulazila na Minstasjovu nema nikog tko bih pro-
govoriti ova ta izvjetna znanja. Može se dogoditi
bez svega, bez vrpce na ušici, bez sika na ruku,
bez glazbe. Može se jesti mesa, krutih, jesti mlijeko i
hobotice u opancima. Može se. Ali onda nešto maza-
ka u vrpce. Događ je vrlo kompleksan, on je kon-
pletan samo ako stas vrpce u vrpce. Sve malo
oviselo što vidimo na Trgovač ili ova HNK je
događ, to je perikuma. To mora biti. Istele život
nema smisla. Ta raznolikost života, događaja i
pojava, ta stvarna raznolikost - ona je raz-
ličitost. Mojda ministar da sada nije nekako na
malom prstima na taj pesni. Mjeda. Vi se možete
i de koga doći, to vas godinama ruku ne prima
za de vas nešto primati pa de vas sebi da de vas
primati na tri tjelasa, a nakon tri godine vas ne
dode ni odgovor. Kad na Francuzi htjeli posmo-
vati glazbu "bancruite petrole", imao sam proba-
nu te projekta, a to bio sam opomene novce - dva
miliona francaka. Zatražio sam osvajanje a man-
jeren. Najbolji mi je odgovorio: "Ministar vam je
ne zaposljenosti u petak, od 10.30 do 10.50. Je li
vam to dosta?" U 10.50 se me je primio. Ovdje ne
moja ni de koga doći. Oni nitko ima šutnja,
nedostupni je.

[3] Dovedeno ste bili direktor HNK zagrebačkog
HNK. U kakvom ste ga stajao pravo, kakvog ste
ga ostavili, jeste li zadovoljni ministarom?
M. Španovlić: Prvo sam bio u najbližim
odnosima, a to znači da, znanja, ap-
likativna znanja novce, odgovornosti. Međutim,
prvo sam. Vodio HNK-a u Zagrebu, imao sam
nešto, znamo, da je taj bio nešto postao
glavni direktor. Tamo i dan na 30.000 osoba.
Tamo smo imali HNK-a u Zagrebu i njegovog
događ. To je u stvari jedna korekcija potpuno
novog djela radnog poslova na HNK. Nakon toga
smo još imali HNK-a u Carl Giff na koji sam
novac dobio od neposrednog iznosa. Upravo smo,
čak, u taj potpuno besprijekorno napredno
događ, a to znači da je to bilo nešto novo,
čak, u taj potpuno besprijekorno napredno
događ, a to znači da je to bilo nešto novo,
čak, u taj potpuno besprijekorno napredno
događ, a to znači da je to bilo nešto novo,

smo bez starih pravila, nova pravila bila postojela,
to je nešto novo. Nema se u tom novcu, ali
postoji, događaja, glazba i bedage rije doko
nisi. Smatra se da se može na to putati vrp-
poma, imao sam na u to vrijeme i posade na HNK,
naposl i Julius Arensu te sam odlučio privući
te osobe i možda se u HNK u kojem sam bio
zadovoljan.
Od tada sam bio na jedinu novu korekciju. Bila
je dobra HNK-a u interpretaciji HNK-a, ali to je
stari reperior.

[4] Prvi je li nešto posebno zanimljivo što bi po-
stavio na jedno 50 godina mogao davati jedna
osobu korekcija kao što je Vasi?

M. Španovlić: U HNK to je Stala Duvovac
izliveno smisla da se dosta pojave novu kore-
kciju, Stala je izliveno plesat, ima njega
muzičari, vrlo je opreman a galije, ne upušta
se u avansnu dvostanih predstava koje još ne bi
uopće isplatile, već ući u smisla na djela od 10, 25,
30 ili 25 minuta. On je namno dva djela, druge
događ korekcije. Moja da došlo ima, prvo
korekcije talenta. Jemo, vrijeme de to
dokazati li ne. Ali, smisla da je on taj koji se
ne naposliti na taj taj teatro. Za druge tjeme teatro
smisla drugi ljudi u Zagrebu, Ali, u ovom kontek-
stu, on mi se čini jedini. Ali i ta je već jako.

[5] Predložio produkciju u HNK-u Van je bila
rekcija produkcija HNK-a, jedan starih gra-
fika i korekcija HNK-a, jedno bi to?

Carmina Kraljica, HNK Zagreb, 1985.



M. Španovlić: To radi smo jednu izvanrednu
vele. HNK je dosta agresivna postava koja je
temperatna i to najagresivniji pravi djela,
tako da je postava agresivna i to najagresivniji.

[6] Imate li danas u HNK-u mogućnosti raditi
ono što želite?

M. Španovlić: Ne. Mi imamo dva tri teatro i tra-
poma koje imaju svoje marširajuće i nema
dovoljno izvanrednih plesala. Pitarje je koncepta
kao de HNK-a dovesti voditi djela, i da li se
Stipčević smati dovoljno znanje i korekcija. On je
indiferentni apam ove postave i malo što je
stave kako treba.

[7] Jedan zanimljiv ples, čim se da je ove
godine a još veći HNK-a koji je naj-
novi godina. Zanim je po HNK-a koji je naj-
novi godina. Zanim je po HNK-a koji je naj-

M. Španovlić: Jedan smo jako veliki smisla jer je
de informacija jako veliki smisla, smisla to je infor-
macija dana jako smisla. Kada HNK-a u HNK-a,
New Yorka li HNK-a, onda lako viditi HNK-a
događ. Istele u korekciji, u HNK-a, na probe ni.
Mi toga u HNK-a smisla. To smo nam daje
Jedan zanimljiv ples je njega informacija.
HNK Zagreb i HNK-a HNK-a je ova toga
bita veći HNK-a koji je naj-
novi godina. Zanim je po HNK-a koji je naj-
novi godina. Zanim je po HNK-a koji je naj-

[8] Što planirate za idućih 50 godina?
M. Španovlić: U HNK-a HNK-a HNK-a,
jednog HNK-a koji je naj-
novi godina. Zanim je po HNK-a koji je naj-

HNK-a je HNK-a HNK-a HNK-a,
jednog HNK-a koji je naj-
novi godina. Zanim je po HNK-a koji je naj-

FRAKCIJE

Me for javno

**Tjedan
performansa
"Javno tijelo";
Zagreb, 14.-18. 10.
1997.**

piše: Suzana Marjančić
snimio: Boris Cvjetanović



Timothy Gutton: Priključivanje objektima na Tugu maršala Tita (Tij maršala Tita, režim Te)

zaprta, isječak moge djelatnosti kada sam počeo potajivo učiti umjetničku djela ako sebe. I taj kraj oko života. Kraj snajpata jer nešto manje na moju maštu gledanja na vanjsku život. Znači, čovjek se polako kreće umjetnički kada stvari određene površine koje su okružuju u opkoljenju u ljudima, u opkoljenju u vremenima i opkoljenju u objektima koji ga okružuju. Ono što sam imao na očima kombinacija u kojem sam vidio performere jer Howard Hawes. To je po moju maštu jedan od najvećih umjetnika filma. Hawes na mene nije veliki samo po tome kako tra upućuje priča, i po tome je veliki uita, nego kako prilagodio svoj mentalni sklop koristeći ljudskih masa u pojedini, kako postavlja ljude da me naprave natjecanje, lipnja priča koja je potrebna. To kombinacija sa tim i prikazom pošto filmovi, psihologiju nego još više u postavljajući tih masa u stvaranju jednog filma. Većina ljudi gleda film pojedini, većina ljudi napušta film odjednput. Bura je napredna na to što je način čovjek napredno masu priča vizualizir - ljudi su u filmu razni pejzaži, stvarima, ljudi, oblici. Howard Hawes radi uoči što je Melvoin napredno na ovom životu. Melvoin je odnio kao osnovu krug gdje se nalazi voda i voda je me moje figure okružuju i priklone su to, i one na određeni način mijaju taj svijet. Ali Hawes to radi na mene nagibje, prilagodio ta tijela i ta gibanja anome što je namizao od poletika. Performans Priključivanje objektima na Tugu maršala Tita jest onaj u moju mladost, u razmišljanje koje sam imao kada sam kao četrnaestogodišnjak bio dobio prvi put u Zagreb, do života ovog. Ovaj moj performans, sad u četrnaestogodišnjak, ovaj moji performans tada, vraćanje je korpaama anome takova masna umjetničkog u meni. To sam postavio dva paraćenja, jednoga u poletika tijela - Ivan Mitrović, a s druge strane - Howard Hawes. A i jedan i drugi bili su vezani da sve ovo što se dogodilo ovog. Melvoin je ovaj grazi stvar u dišću, kralja Aleksandra, a Hawes je bio dobio u savremenim lažne stvari u američkoj najci na vrhu. To, upućujući sada koja je za vrijeme hladnog rata prešla u (3) Hawes je postavio genetske ideje. U drami oko četiri ne postuje perkolone stvari, ali je jedna ideja, jedna crvena nit. Naop konu Tita je oblikova (Hawes Howard Hawes) i John Ford u logima je gluma John Wayne. Kada gledate - na odjednput kao što gleda vrtima film Ali Bono Howard Hawes - kada gledate

Gotovac: Ispod velike teorije zavjere postoje male teorije zavjere i čisto male zavjere dok ne dodete do obitelji. Isto tako roditelji muljaju svoju djecu kako bi ih osposobili da mogu druge muljati

baviti ga puta na sedam i kada vam nastane ponika, kada vam nastane ideja - taj svijet, kada sam nastane priča, kada vam nastane Wayne, i kada gledate te masu koje se kreću iznad vas - te postaje na mene upućujući, na ovaj isti način na koj sam uvodio performere na ovom tugu. (...)

(3) Prijelazna intervju koja i umjetnički ometali što simboliziraju dade i ovdjeznate dege. Kada izmisliti logima i namizati (između) kombinacija.

T. Gotovac: Želite izmisliti logima, i svoj kombinacija je namizati bije. To su loge koje su upućuju a ovom svijetu zadržati, svijet koji, anome napredno nešto. Ta guma koja odobiti. Znači, može se reći - ja sam polubili materijal. Ja ne mogu tako odobiti, a logima nije. To je jedna umjetnička. Bura je umjetnička - ta jedna loga u tom svijetu, i ta namizati koja kombinacija a tom svijetu nešto - kako bih na neki slučajkomisimili način prevodio puznja (pojavu) Bura-vila on sa umjetnički oblikovi. Želim prevesti polaze ljudi. Golokcija u

efektnom postroju na stadi izmisliti namizati, nego društalom upućujući - "Učestvovanje u čitavom svojem tijelom bez obzira da li je to zabavljeno da nije" Ovo je na isti način taj kombinacija. Bura kombinacija je u funkciji golokcija, izmisliti puznja. I tača stvar - te bura masa ljudi koji ne ulaze određeni status u društvo. To su neki vrsta postroja namizati. A i neki vrsta postroja ljudi. Znači s jedne strane postroja vizualne kombinacije, a s druge - društvene kombinacije. A što je stvar što volim da stvari budu redefinicije. Tako je s jedne strane došlo do toga da bude Tij maršala Tita, a druge - umjetnički polje masla, pa sad - što što ulazi, koje umjetnički dolaze. Što je s jedne strane krug. Ja čitavi taj mali krug u masu, ta masa guma loga kao da je to nešto vrsta postroja, kao da sam ja nešto nešto stvarajući, a, napredno, u isti trenutak i jedna mala ruka koja se pokazuje ta logima i pokazuje u onaj kombinacija postroja odobiti neki postroja.

(3) Melvoinov životni koncept koji životni koncepti što na prilagodio objektima na Tugu maršala Tita, tjelom "oblikujući" objekte "velikom konceptu".

T. Gotovac: Kada se mi performere u javnom prostoru gdje čovjek može kontrolirati, kontrolirati svoje ideje, on oblikuje na zna što da u tom prostoru izmisliti. Znači da je to (Hawes) na (Hawes) i čisti, oblik promijeniti umjetnički. Ljudi koji izmisliti, napredno, napredno filma, Kraljica, Melvoin, Delatko Puznja, Stari Jung, napredno da se radi nelo automobili, anome. To je ono što sam upućuje u veni i Howard Hawes, Hawes je veliki vizualni prilagodio. Tako je "Tad izmisliti nešto došlo forma, nešto je na to stvariti nešto što" Tako je napredno što Bura, El Dorado, Rio Lobo. Što se to stvar radi na to guma filma Fordova filma Poljana toča. Bura - tako se isto pojavljuje John Wayne - ta mas je jedna od prvih velikih ruka iz 1939. godine. Što kruga, a anoma - "nastalozna kopanje, a talen-tuzna kruga". To u anoma koji je rekao Oscar. Miller "To je tako namizati stvar - kad viditi oblik, to anoma oblik. To je upućuje a puz postrojem anoma. Bura-vila postroja dolazi do izražaja kad kada čovjek gleda Ali Bono dvadeset puta, kada oblikuje priču, ponika, kada anoma anome krivice - to je nešto anoma-anoma, aia[...]. Tako koriste anoma Bura Bura Tita? Što je na mene veliki umjetnik. Guma anoma a tome krivice je on kao namizati u jednom vrhkom američkom megapuznja ostario napredno ona ruka koja je bila sadnja. Polubili od THELIE ZAVJERE koja je na moju više anoma. Treća i na vrhu napredno je anoma - jer anoma (Hawes) i anoma, anoma[...]. Guma anoma napredno kada stvaraju malo umjetnički dege. Želim vam napredno jedne priču vije slučajke vade. Izgledati nam anoma filma filma da u to priču priču. Znači ono je anoma, što je a ovom neki vrsta stvariti. (...)

Većina od šest milijardi ljudi na svijetu anoma anoma-vila anoma anoma - kruga, anoma, kruga se izmisliti, izmisliti-vila anoma anoma da bih što sam rang, i to je to. A ŠTO TO NEMO NORA NEMO? Neve to izmisliti a demokracija, ali anoma-vila anoma anoma

nitično valovno gibanje tijela utječe na strukturalno nepodnošljivost, uklopljenost. Pjes ne podnosi strukturalno niti strukturalno angustacijske čine; plus strukturalno nitično polje plus strukturalno nitično polje. Strukturalno su odvojene i čudne i bliske spolnost koje ih čini udaljenima. Njihovo umjeće ih odvojeno (nap. Barthes 1985: 85-86).

Političko i oltarno tijelo

[illegible]

(starije tipje), može se (i) na moru) slobito kao
arzučna interpretacija inicijale i crvene rubove
u crvene slobode, kao navedena na av Poljske
Branze Radu, jet - (-) tipja portaje korice
znajmo takd ako je u nzi mah poverljivo
u podijepno tipje" (Foucault: 1994:25). Radu
prvotno onje se grade na ideologiji budrajne
trivno rada. "Lice koje se petu u nepoznatu blaznu
kamenja ve i je samo kameni" (Cernu
2000:150)

Korektivno tijelo

Performans poveljstva dubrovačkoga umjetnika **Božidara Jurevića** u početnom u 12 sati nastupio je antingovski djelo *Priznanje* istoga **Božidara Jurevića**, postavljeno na ugoz Begovine i Petrinje uveče, od svih na njegovu stazu mjesta. * Poveljstvo kao temeljno poveljstvo koji najviše je drastično događaj smisla mislijućega djela ocašnje da mu se uobliče nalog u mikroscopu poveljstva umjetnik je nastupio ogovio, knjižari (knjižarica) umjetnik nastupio kao primjer "intermedije" uobliče u umjetniškom djelu) napravlju napravlju umjetniškom djela i vidjeti ga se njemu gdje je oduzao svoje prvo i završno umjetničko nastupio (stupa) epistolijski (kuda Priznanje) sura). **Božidar Jurević** knjižari (kuda) metalno nastupio je za sebe (kuda)

travni tjedan) elastičnim korsetom i stalnim zale-
tama nastojao je pomaknuti. Na kraju, kod
pacijenta se pojavio sekundarni rak. ■



Baltasar Jurejović: Poemlines



Howard Deane
Hedonism

[illegible]

T "Čudni su naši uzvišeni moći - on bilježi, snima je, dobivamo spasiocin, zapošljati performere umjetnik Radoslaw Gancus dobivao razne vrste telety kaju je prethodnih pola sata građu u ovoj posljednjem djelu, performera "Hard-core" (...) " (Miroslav Čušić u: *Racional* 22. 3. 1997, str. 26)

ne mogući da ošam suzono. Naravno, smetanje bilo kakve komunikacije kroz stoga i otklanjanje da operacije tjelesno, očima, telom, stupalima, dišavima. Ili da da otklanjanje, da se upu-
tano i to se upuće dopadati, što je sešeno. Otklanjanje
neću sami kaila dođati nekome na koga ste
uopće mislili da samo treba pomoć i shvatiti da
vješ kas i/ili i jedino on može pomoći" (ulomci iz
velikih kataloga re-performans K1) 1-2

načinov" (evropskega tipa) do zaznavanja spolne
iz. Performance se odvija na dveh ravneh: odprta-
je kao montaža inženjerskih razloga i unatrag
demonstracija razvijanja koja je prikazana na
demonstracije.

[illegible][illegible]

Mjela sam kvasac da to bude kupa je pokrivena
 mlače bitu i okrenuta. I kad ona sveje tuje kuge
 je u jednom trenutku okrenuta. To tuje nje uređ
 razmješeno, okrenuto, nje je u isto razd-
 jevanje. Nila sam u nezgodu da je da to tuje
 potpuno okrenuto je da je okrenuto tako kao
 je pričineno potpunoje dajemo. To je ba-
 samo izvanredno okrenuto. Nila sam u potpunoje
 okrenuto - nje sam da pokriveno - tako da se
 vidi da je tuje i ba. Mjela sam tuje sakupljeno
 da to vama da, da je to mlače medijane. Ispis
 sam bijele pokazuje da se tuje i ba kupa mlače
 tuje razmješeno.

13 Na tranzitoriji letaka (pisanih u Bratislavi, pismo) latalsoga zahtijevom gospodine Wika, Bratislava

34. U igri (izumim preloziku) performansa Vlasta Delmar je nepozna. "Dana se igra u preloziku prvotvornog filma, izvede se, najprije pisanje tipa, oblikovanje i tako na prijestolje, a zatim odnositelj i uopćenito tipa [...] Delmar kao oblik pisanja i prijetnja odnositelja se poznaju (izumim preloziku) i uopćenito delmar (izumim preloziku)".

Kao što je razgovorima sa našim učesnicima i drugima otkriveno, tako pokazuje odgovarajuće podučavanje u sebi ali ne u samoj interakciji: već kao uzlazno sudbinstvo koje je distributivno udruženo sa njim.

Vrijeme emancipacije nastalo je normom „da li prihvataje biti prisan ili slobodan?“ (ili čak i opća performansa) –
 25. sep. Francuski 1999-4 str. 74-80

18. Pri odgovorih Vlada Srbije "nestručno" je glumio Đorđe
Đoković.

NT "Long long road" "unobtrusively" i. Ellipsis is more deflated

Delimar:
Ni muškarcima nije
lako. Odmalena su
odgajani da žena
mora biti
podređena. Same
žene odgajaju
"nove Muškarce";
protiv njih bi se
trebalo boriti

■ *Schizoneura* (metamorfoza) kreće se od Valjeva u rudišće obasjanog tjele od rudištastiog elagornog gradinskog kotara. U Desneholacima (1993) na popisu svih se izvorno nalazi u drinjskoj apni rudišćem bogom, a u "drinjskoj" drinjskoj (1995), koja predstavlja drinjskoj drinjskoj, a koja je rudišćem i drinjskoj, drinjskoj i u rudišćem drinjskoj. 25

K. Bejtmari Tješko mu je bilo u ruzi boji. To je nasinjak svega toga. Ruzi boja, u sredinomnoga krugu simbolu, predstavljaju šeraka boja, a plava je smetla. To je samo jedan likovni trenutak. Sreći likovni, simbolički i jedina poetična nota tjepla boja je obloga u ruzi. To je trbuh biti svoj egzistencijalno, poetično i seksualno pričinu.

13 Nakon odpravljanja "prevalencija" žene su opet u potpunom posjedu u ruci. Sve stvari ostaju žene, žene koje obično fotografiraju u različitim godišnjim hijemima i u svojim opasima¹⁴

Dr. Delmar: "Nikada ne ideš na tvoj deo iz jena sveta koji davaljiva. Ista kupa koju "prograjevana" sa fakonom u ruci pokazuje svoju moć."¹⁷ Tobin (jsem) dohoda u istu da mogu biti spretna na uspešno. Ne mogu se boriti za svoj samostalnost. Potrebna nam je usaglasnost. Boriti se za političko načelstvo. Život je muškaraca. Usaglasne se poštovati, a ne se boriti da se do jini putu samostalno. To mnoge feminističke siline ne mogu shvatiti. Mnoge žene kažu da je to svoj politički život. Nije problem samo u muškaraca. Tvoja sam filozofija kao simbol života i muškarca, i jena - seje kao drugi svet života. Može se usaglasiti. Ne počinje ne ništa. Ne jini. To vače se poznati. Samo nam, to je stvarno svedeo. To tvoje po-

krugašnje pokazuje svoje "jednost" koje, općenito, ne uključuju političke razlike. Moć je uglavnom u rukama onih koji imaju "jednost" u sebi kao i "drug" (drug) u sebi. "Jednost" je moć performansi.

2001, 43-48, str. 73-79

*Polynomial, degree 40²

MEZO – umjetnici, da biste mogli moći živjeti.
Svi smo posuda – sadržava li nešto partikularno
rečeno. Dječak se olovom dotiče – smrt, baš vam po-
bitna.

Uruguay se las llaman solo taita, da no c'ajfite brene
relativamente : raja, abajate de jere a dragoma, po juncy
unam volamco Sita C. 17

[illegible]

Harka Kopiam #2



Zrelo vs. pokorno-pokoreno tijelo (uspravno vs. povijeno tijelo)

Razgovor s Vlastom Delimar
prigodom njezina performansa
Zrela žena (18. X. 1997.,
dvorana Janje)

■ **Mad performans** *Bratki* često kreće se u smeru od petpauze nagovesti, pritom uzimate samo dva bjele nakovje i one odlozite, da odgovornost u Masinu naznačite *Bratki* komplet. Istovremeno i uskim obje-
vanjem 4 na platnu su prepraviti: dysponovti Pa-
kao čete i ferdem kupa leži na podu, a uzda-
mat naprema čijim kreće se od odgovornosti
Čakovec čisti bade u malim malim anatomika

Brasovska "Mladost" promijenila je lokaciju u okviru Festivala kraljeva na velikom jeziku koji se održavao tijekom studenog 1999. u Chapter Arts Center u Guelphu. Kritičar glavnih velikih novina David Adams ocijenio je

"Uglje, Bru," viknuo se smeje, kasnije čim dopuštao koji se ne zabavljati. Kasnije grupa Baber šyle koja je, sa Chapin, kopirajući projekta, pripisala je nekoliko radosti: i najma se Bencove morao moći. Tada i polistireni bili su usagleda odasvud je je postojao dio veličnog projekta "Vestija" čija bi kasnije bila trebala biti 2000. godina. Bencove se smatrala crvenjastijem bojom koja odlikuje sa Bektu koja, kao i Filip, dječica čuvaju tragedija čestita, tzv. tragosa, na kojem postaju opasna osoba: objektivno majke da se svetle otad. Tada je i bili i glumac koji postao: nakon glumica od koji su pitali vama odjednom veličnog kasnije i najma je Bencove pitali jednu glumica, Engleska.

Na kraju istraživanja statistika Bencove se

svetovne su se tako razpolože celine, ali se na prvih pozicijama, lijevo i desno, i poredak na brojevitosti "isključivo ekonomski". To znači da se grčka tragedija kao i građanski slobodna npragovna na isti način, na lijevo "ekonomski preraslo", odnosno, u ličnu glavnost, krležu i krležu, jer potpuno različita razvija, ali i koga postaje tragedija općenito razvoja, i drugi, koji objektivno asistira, tragediji, koji iznati, sve se razvilo, postajući postajući izmisljen koji nam sugerira da je moguće upotrijebiti različite stvari, u modernu, ekonomiju, u jednoj osobi.

Đakša čitaoča motivu i strogost govora "Đakši" u Otkrivenju građanske drame se postare u osjećajima, jer kako malo danas, pobjeđujući specifičan, objasni to kodima ljubavi, snage i krvi, isprava i pobjedivosti. "Đakši" prinaša čitaoču "naglasak na osjećajima, a ne na logiku drame" i kreativni (poput *Weshkizovog* "Lola") u kojem osjećaj upućuje na razliku, u kojoj je majka, istovremeno najljepša u svom malom i slom, a ima i ljubavnu priču majčinu i na nju i na oca. To osjećaj osjećajima traje kao osjećaj da se traži

El₁Ec₂Tra₃

piše: Gordana Vruk predstava s tajnom

piše: Gordana Vnuk

predstoji Bečkimovim "Dobrim" i časnom
Imperu O'Neila "Doktri prirode čista".
"Doktri" je tagodja o svetosti, Bečkim, koji
Imperu i Kikameteru, sveta Osvet i
Kikameteru, uplaćuje smrt kao najveću je užaba
koju majka ne puzi (Jakovica Egipta, Jastin
koji može ovesti Imperu O'Neila i sveta
Kopje je kao djepta Bečkim predprijateljstvo
o drugu najveću baka bi ga svjetlosti od napada. Kada
je djepta vrijeme na svetosti, Osvet, da bi izvan
čepak, tako na dva Toluca i baka i vjerna
svjetlosti, Bečkim, koji se na baka, uplaćuje
bečkim smrti, medikatu, najveću svetosti i svoje
preparaciju na sveta Osvet i sveta Kikameter
je. Učija Kikameteru i Egipta lapačevstvo tako
zavlaćuje i napada baka.

"Električni plov za crmne" je opasna drama u tri čjta u kojoj 1760-ih plovila koja s tme u tuđe zemlje doplovi najprije izi u Newu Englesku u period nakon iseljavanja građana iz rata. Drama govori o poznatu istraživača, generala Eisa Marmona (Agamemnon), kojeg strahu djevojke Christine (Circenestria), švedske ga djevojke, Ojle (Owett) i Lavina (Liddick). Otm u na kraju spaja Lavina sa postati u knu koja istraživača čija porodica je bila.

nešto mi govori, i da njime vladaju neki dragi
znamen, a u takvom tipu misla Bostover se nije
kao kod koga.

[illegible]

Moderna dioniska literatura festa je srpska matrona





in klavirne gotiče tragedije polnoluknjači skrivati paroli o zavzetosti srca. V tem smislu ova glasbena ustvarja ne domneva ravno. Prezvedo, medtem, na področju na Soliholm da bi pokazal kako se Gerd postavlja nad O'Neill, vedno ostane pristojna področja, v O'Neillah kako bi se prepustila bolni O'Neillova una nad Soliholm, odnosa, da h se Soliholm nima polnoluknjači zavzetosti O'Neill.

Hjel je o religioznim dimenzijama postupka koji nije završio s posljednjim papom **Bogumiravom Pivcem**. Monaha koji nije istovjetnog Ben Orljona na njegovima **Corventovim** laicima. Kormentia opipa tvrdi da se radi o maloljetnim dječama koja, kako kaže, potpuno isti tekst imaju sačinjavati pismo, metuliti i pokupiti, pa čitajući na svoja tri stila. Sadržaj se čini modernizirani od 1940-ih.

Načelnik policije se Penosov dotakne i nezahvalnosti. Takozvani tečaj, polaganje jednog taksa na drugi u letima mizantropije izaziva ne manje nezadovoljstvo potčinjenosti koje baciše novo sjajilo na svaku od strana od strane od i smuću izvanjskih sila i različitosti. Načinjenosti koje, da bi se osvojili (prijeti, moću) trpjeti odloženje dramatičnosti i bijela pričinu. (Prič na strani koja daje potpuno razila i nepoznanje u svojoj (svojim) pričinu) svoje, nastojala je svih pričinu). Navedu, kao najviše pričinu: po dramatičnosti problema, na svaku svoju u toj od Oštrici Charlene strahu sveta, kod Sokala dolaz. Tada u vjetrova u čestitost smrti (kao što zna već radi, obje strane različitosti na se postojanju, upravo na tom svjetu, u tom svjetu, očito, govoreći, očito, mizantropije na pričinu). Radići de malo početi u Oštrici, očito strahuje je dala grafičnu stranu i isloži se sva ta nova pričinu. Ako je tako nova stru, obje strane nastoji Tada. Pričinu postojala Tada u pričinu oca, odložen, Tada se pojavu kao figura Agamemnona. Kao bi se različi nastojala u nastojala kod Kilemenstra (kao od Tada de je Oštr. stru, kao na stru na stru kao: jako Charlene obje Tada Marmona. Ali, očito mizantropije Oštrici je homogenosti svo značeno svo poje mizantropije pričinu informacija. Kilemenstra kod Oštrici (kao da od dolaz taku bi je obje) u pričinu stru trebala bi se svetu svetu u svojoj strani. Medijem, obje. Tada kao dopunjuju dobiti svetu, kao

Isotvorinama nazivamo one koje su jednake u sastavu i strukturi. Razlikujemo ih prema postupcima nastanka: kao izotvorine nastaju postupcima kao što su kristalizacija, taloženje, sublimacija, kao što su izotvorine nastaju postupcima kao što su kristalizacija, taloženje, sublimacija, kao što su izotvorine nastaju postupcima kao što su kristalizacija, taloženje, sublimacija.

Slučajna postrojenja, opremom i kad. Režimima smeta. Hromotomida, postaje jedne od važnih posjedljivosti države. Hromotomida se, na primjer, može na postrojenje u Lichovodu "Ostrog" i kad Sadržaj se određuje na nekoliko replika. U već opremanosti postrojenja polaganja jednog kabela na drugi, postrojenja smeta izmjenom odnosi. Christine i Gula (Ostrog) je smeta i koji Hromotomida jefto. Kadro i smeta i Osmeta na ostro grlo. Christine i Gula daje upravljanje za izmjenom odnosi Hromotomida (ja tom se njema. Hromotomida postrojenje u Osmi Christine ali i griva kapacitete kadro). Nogačima smeta Osmi-Ekstra smeta je analizu naposl. Na Kadro i Ekstra smeta Denta "speci dva puta" (dijeli smeta) ali i predmetima (griva kadro). Na naposl. smeta se tom na koji Osmi ektra ali i kadro smeta. Naposl. naposl. smeta

Brezovčeva "El Ec2Tra3" premijerno je izvedena u okviru Festivala kazališta na velškom jeziku koji se održavao tijekom studenog 1997. u Chapter Arts Centre u Cardiffu. Kritičar glavnih velških novina David Adams proglasio je "El Ec2Tra3" vrhuncem sezone

zabale da se srama kad Elinella u kući čini napreduje. Glasine, kad Solbaki ostavio kao detstvo hapšenje, čine žena koja se u tom trenutku pojavljuje na mjestu Glasine, a ta je Hesterma, žena, ovisnik, koji u stajao na dveri po zadržati, pokazuje se svđa kao rđoviti, u Solbaki ruku kao ovaj stariji parca i najamnih seprava, što je na prvi pogled nepojasno se njegovom stajao u Solbakiu dnu.

Glavni karakteri čine, odnosa, odnosa da ga se upotrijebi kao fizičkog ženaka, jer se jednom odnosa fizički.

[illegible][illegible][illegible]

Sve našim proizvođačima skrbimo da se ovaj naš i kompjuterski formati koje u sektoru povratni: svima poznate kao lastičnim (relektivno) mekane drve do čipke i karti. Proizvođači se igra na velikom putu koji svojom nepoznanosti, arhitektoničnosti, otvorenosti, kao da nas vodi u poznatu iglonoj puna, neiznenađenih "grila koje" (Mellars). "Hilz-ling" je tragopis koji nas vodi kroz...

Bijelo

Razgovarala: Aneta Junikova



Ne zanimaju me globalne metafore i velike teme, već mali ljudi prvenstveno. I, naravno, sve ono što s tim malim ljudima ima veze

Postoje li generacijske teme u našoj novini?
Švedski predstavnik

D. M: Možda da ne postoji. Jedino što je sigurno poznato moje generacije i o tome malo starijima (Vidiću, Brnčević, Markinković, Agić, Brnec itd.) je da su, uopšte rečeno, odvažniji u svoje vjerske. Kad njih su nagradili njihove poštenje i njihove breme, a dobili su takva gostova da i nama.

■ Čeli ti s odgovorom na različitost postojanja socijalne pravde?

3. Ma Ma te stvoren koje su nam se dogodile i koje su naša lica, pronađi nam ih! Istraži ih i daj im, svaki po jednu ilustraciju. Možda će najprije tako biti da će polikauli zaobići stvaranjem posrednih slika, bajkovitih stvora i stihova, a možda će se polikauli i sama poslužiti. Možda su, na sreću, s istim modelom jezikovnog mašta povezani. Možda će trebati parati još par, deset a možda i više godina. U svakom slučaju, više vremena posvećujući polikaulima, poznati mašta bi se izmisliti bitniju vjerojatnost i izvornost stvora.

B U trojnoj drami Bžela ipak najviše to sećanje: dimenzije, snare i radija ora...

[illegible]

■ Kaka je reka paroli u odnosu na Porquise, svoju prvu drama?

[illegible]

■ Ivan Lee-Lamo, Jr. *English teacher and writer for many years. HSF is Bobbie. E-mail: ivlee@earthlink.net*

B. 18. *Peridroma* ssp. *redoublii*, at least the ♀.

[illegible]

► Trepi za hitrosti odgovorov: 1 u firmi radio-
drome. Koliko ti vije radio iz barabara?

D. Mi Pa, moja funkcionarica na sedpu. Kadu je rjeđe zauzimaš jer se tu može pavo priuštiti, ekspanzije i raskid na znač kakav će biti kasnije provedu. Ali kadu-dramu kod nas imaju burzu sudbina jer je jasno da ih nitko ne sluša. Kaskiraju je ipak bliže. I jače, jer više ljudi na svoje izbore sačinu.

■ **Jeon** Is corruption a major financial problem?

Z. M: Kako je film po serubolizmu motiva i liku od barokizma. Međutim, svi znaju kakva je kod nas situacija i kakva je laska da se neki serubni snimci, iako nam neke ideje na tom planu, ali nam se vrgavaju silom priključuju više sklonosti na barokizam.

E Kako uspije atski atleter s objavljenom težinom mladik zadržati i misli na neke ruke van u tome podizanju?

B. M: Še eni mladci gajzina se odločijo za vstop v vojsko, karopeta na črno; pa ne. Problem nje u odločitvam: izkazuje, vse u tme šlo se riko od katalizir (tudi verjamejo mase preizkusi) Tudi je čenjeno da svetostit; in čenstati se katalizira, tip je posebno točno hiti da kopejo; in tride, ta ne rade Komunikacija izreda tudi na tem polnizama; mladci izkazuje, u glavno, kavaliteta. Ovdje izkazuje funkcionirajo se sistema postojitve, in se prepoznava. Štota želje da se rade nista stvarno rovi.

Q David, it has stood some drama?

D. Mj Pismo sveto, ali pismo mlađe. Zato tas iz mbe stvarno bollo nadim riven. Š obitven da se perfekcionist, kad mi to i uspije slabost ti i kom-
municam dek to se bude has onako kila ja hocu i
nikako druzitelj. Pismo nasod ne volim profesorov.
blide su mi pismo Meditativ nema ti dovoljno da
biti sh skopu i objektiv. Stena sh dovoljno dubliti,
kask kriliko boest.

Institucionalna i nezavisna scena

U Hrvatskoj se, sukladno retrogradnim političkim procesima, razorena suvremena umjetnička scena nije uspjela nametnuti kao sredstvo demokratizacije

piše: Ivica Buljan

Bollet International u kojoj se stadiosno prošle godine analizira odnos novog flamanskog kazališta (prepoznatljivog prema glaznoj sceni) i flamanskog nacionalnog interesa. Novonastale države ili zajednice unutar federalnih država (Katalonija, Quebec, Flandrija) traže se uspješnije nove oblike nacionalnog identiteta. Zanimljivo je da su izdvojili nekih umjetničkih praksa upravo u tim zemljama (obito im se još pridružuje Slovenija) i otkrili njegove u odnosu nacionalne kulture i suvremene umjetnosti koja prema naravi nije ograničena na nacionalne okvire. Receptivni pristup suvremene labeve umjetnosti, pisanje i novokazalnih skupina datelo je ići od olova nacionalnih kultura. Krajem osamdesetih i početkom devedesetih, Hrvatska je znatno polazila u službenosti i novonastalim zajednicama ostala po struci i općem današnjem govornu uspješnosti po razliku s njima iz zemlja iz koje dolaze izvori. Za razliku od Slovenije, gdje je teški slovenski položaj na jeziku utjecao na razvoj suvremene scene (VSC, Slavoj Žižek), liberalna mladinaška organizacija) i koja je svoje voljele u svoj historiju sudjelovanje u vlasti (danasli ministar kulture Jurek Šušter) ovisu znanje-globo funkcionira, Labach službeno ovisu funkciji (nove kulture) i korekcija kulturne politike (kulturi) i primjena novoga kazališta svojstva su u ministarstvu, državne ministarstva nitko jeost post-avogardnoga kazališta Metja Bergin-), u Hrvatskoj se, sukladno retrogradnim političkim procesima, suvremena suvremena umjetnička scena nije uspjela nametnuti kao sredstvo demokratizacije. Kulturna politika uspješnih demokratizacije izlazi se u odnosima grupa koje se razvijaju na temelju tradicionalnih kulturnih modela i onih koje pokušavaju otvoriti suvremene modele. Nacionalna kazališta opera, klasični balet, muzik i filharmonije funkcioniraju slično u svim zemljama i neovisno o

državnom uređenju, njihovo postojanje je neopćeno. Djelomično zbog naličja u prošlosti, ali još više zbog prevladavajućih konvencija nema samo vladajuće stranke već i intelektualne scene, kulturna politika u Hrvatskoj isporučuje se u historiju prvog modela. Skupine novoga kazališta i plava reprezentativne su za drugi model, po sustavu sa obično međunarodne, nisu stoga vezane za institucije i - pokreću su. Takva skupina lociraju se obično prema mjestu producenta-ovisnosti projekta. Mele se činiti paralelnostima što je Američanka Meg Stasov, najvažnija ime plava devedesetih, flamanski ambasador kulture i promotor flamanske ideje u svijetu i da ne govorim jerik čimlje koja predstavlja Gordana Vrank u Cardiffu, odmah po svom dolasku na ova kazališta. Chapter organizacija je velika scena i selekcionirani programi promjena režisa stru. U Hrvatskoj postaju njihove skupine poput Montafordna ili Eagle, pojedilački projekti Baska Biskupica ili Baska Biskupica koji se uključuju u zapadnoevropski organizacijski model. U njima su predstavnici koji se uključuju u različite zemlje, a i broj izrednih predstava obično je veći u suvremenoj nego "kod kuće". S druge strane, Klara Čremoša je u Zagrebu osmislila projekt, u lokalnom okviru uspješni i oim Stasov, no to su prije izlazi nego politika, a službeno kulturna politika tako ih u teži.

Otvoren razpadi na program i neovisno funkcioniranje kazališta i jedna suvremena plava doktrina da Hrvatskoj tek podstupa, političko i materijalno za zapadnja civilnog društva, uključivanje kulture i administrativne podloge za podršku takvom kulturnom modelu. Dva mjesta dogovora na zapadnjačkom plavom sceni, Likat (izvika kasnijašnje osimne autore) i "Svećni mladi ljudi" DPA i DPA-a, (između kojih su polodaj suvremenoga plava. Najvažniji projekt

amora, urađen u paralizirajućim uvjetima, znatno golemim naličjima u kvaliteti pokazuje mogućnosti njihove izvaja i iznutri njelavoga mušalnih radnih uvjeta. Drug, znatno isloženim pokretljivosti institucija (kojima se, paralelnost, podrška i Most suvremene umjetnosti), svojom analiziranjem govorena je usprava suvremenoga plava.

Zapadnjački služi umjetnička agencija Antona Hozdika, kontroverne oko Baskična Vukobila u sjetri Masove glazbe i problem i kojima se Slavan Tolj iznatoče pokušavaju organizirati drakulji kulture Bora i Baskična, prvičnja da nje aje tako u razmatranostu novoga kazališta već i suvremene umjetnosti opće. Stupaju neravnosti i političke konvencije društva njem se općem odnosom prema suvremenoj umjetnosti. Izlazi i regionalna manifestacija kulture u Zagrebu već neko vrijeme imaju gdje se novo kazalište, suvremeni plava ili informirana tehnologije. Tako je ostvarena primarna postojavka za uslove funkcioniranja tak državnosti. Krozna kulture funkcioniraju kulturne politike najaju se nači prid općetvornu zadaću suvremenosti pristupa kulturologija i razvijanje sjetri, a kulture na pojednost suvremeni sceni nije odnositi promatranog kulture (najaviti), već postupa neravnosti a stranoj.

Ivica Buljan član je uredništva Frakcije

Institutional and Independent Scene

While the efforts at recognizing and establishing the new forms of cultural identity are present and repeated in most countries, in Croatia these efforts have been stalled at the level of traditional and national cultural recognisability.

FRAKCIJE

Razgovor s Nata om Rajković i Bobom Jelčićem

Promatranja Uspravna

portreti: Saša Novković
predstavu snimio: Branko Kukurić

Razgovara: Marin Blažević

IZ *Priznajte Pesenti* nastajanje je na Euroscans u tri predstave: 1991. *Školar* i *Ortan* godine kasnije *Concertation* (kao: *Iskri na sjaj*). *Njhođe tek dolazi* Pesenti kaže: "Glumci su primamli materijal mekih predstava. Oni su iznadobno glumci i dramaturzi. Dramaturzi kao osobe koje stvaraju tekst tijekom pokusa (...) izveštavaju ova područja u kojima glumci primaju svoju krležu: kao materijal kazališnog stvaranja." *Raven* u našim rukama glumci nisu vidjeli i na veće predstave.

R. Jeličić *Njhođe tek dolazi* jedna je od najpoznatijih predstava koje sam vidio na Euroscans... Dugo vremena razmišljao sam čime bih se htio baviti i na koji način. Dugo vremena prije nego što sam vidio Pesentijevu predstavu shvatio sam šta želim kazališnim reći, ali nisam još bio sasvim siguran na koji način. Pesenti je mogla potvrditi našu viziju, premda ne bih nikada radio takve predstave. Možda da se to i vidi.

IZ U predstavi *Njhođe tek dolazi* ova igračka u sredstva stana obazuj se gdje ljudi služe kao u *Diprovencija*. Je li crtanja slika u Pesentijevim predstavama uređena uopće?

R. Jeličić Nisam da izmažu Pesentijeva i njegov nada postoje naša slušna vizija. Na koji način po različitosti ili stila, nego po nekim motivacijama do odlučimo u predstavi. Jedna, naravno je, njezina tašta koju sam vidio u toj predstavi rekao je što volim gledati, što i sam volim raditi. Što se tiče radnjosti, govor je anegdotalan. Nije nam je hladno na probi. Da bismo se angažirali, Njhođe otvara nam je li sveje robe poslala ovaj mali peromati razlijevit kraj naša moćna gledati u predstavi.

IZ Na kraju predstave *Njhođe tek dolazi* leži glumica na pozadini gotovo naporno gleda pred sebe, posma publici. Da nasa dramatično jasnije nego obično, a ipak sjajno (kao Njhođe pogled u mramor, pokrat naša tričica (pa i tragovima) priča. Iznaj strasile (i)ja predstave i posebno emotivnog naboja posljednje slike glumac-vojak-stupac postaje nam neobično blizak. Dugotrajno da nam priča, uređujemo se priči sjemu i sredi pripoznati sebe. A komuniciramo samo amotivno. Kao i *Njhođe tek dolazi*, tako i *Priznajte*, a posebno

Diprovencija, pokušaju opreko prijetiljke etnije posma osobama - a na tak glumcima - na sceni, uključuju automatskim kugla prijetiljke drugom (glumica u trikotiranim dresu i u njima otkrivaju svoje sjajne ljude).

R. Jeličić Kulturna istinitost - ja volim reći autentičnost - je prisutna u komuniciraju s publikom. Ako je u našim kazališnim predstavi to bila transparentna, "načinje" (prijelazni ulaz u pjesme i kome i)leži, onida je u *Diprovencija* ta komuniciraju slijetanja, njezina "Raspica" se na pozornici šlaću, nego na kakve nastupanje, isto Njhođe razvo. Svaki čovjek u publici i svaki glumac u koga razlika je pojedina, osobnost za sebe, tako gledajući ne govori, ne u glumom moć komuniciraju pregovara li njegova osobnost. Ispad na sceni i u publici na kojem nam otkrivaju stvaranje je svjetlo. Mi li na neki način želimo predstavitelj ne zgib. Svakočovjek je samo postao u taj na angažirati.

IZ Ako na *Iskri na sjaj* - glumci su izgubili. Biste li mogli predstaviti kao što su *Diprovencija* raditi u bilo kojem, pa čak i ne osobe dnevni glumci?

R. Jeličić Možda da nema dobrih i loših glumaca, nego posmi i krivi podjela. Svi, apsolutno svi imaju šta reći i mogli bi to sjajno izvesti ako im pravi odgovarajuća priroda. Ne postoje ljudi izvanjski od drugih. U *Diprovencija* svi su glumci zamislivi po sebi i kao biči su nas savršeni.

IZ Glumica kupa u krajini rje u *Veselima* naposl. *Priznajte* nje bila takva sklonizirana kao ova u *679*?

R. Jeličić Za *Diprovencija* smo posma kralj glumica, ali u našim kazališnim glumci, kao obično sa to što većina njih nije na neki način "u" u našem kazalištu, glumci su u velikim, različitim potencijalima, možda općenito bolobitnosti i naprednosti upotrebnim klišem.

R. Jeličić U oba slučaja pošli smo od ljudi, a ne od njihove prirode. Nije toliko brzo kažu u ovi glumci kao glumci već da kao ljudi imaju naša osobna utjecaja koji su dovodi do predstava kakve smo napravili. Biste li mogli naposl. predstaviti koja će sa hvati sličnu svakodnevnim sadržajima, a

da je naposl. ne radi glumci.

IZ Misli li, Boko, identifikirati u svima našim glumcima način da upotrebe redateljke kliši AEU ali takvi upotre postaju?

R. Jeličić Svojimvremom sam razliječio nekoliko stvari koje su, čim su, problematične u stadiju kazališne sebi na AEU. Prvo, kromirani neobitnost sklonizirani. Kad govorim o školi na zmi kadva u slobi nemam. Naši se da izaberu te škole postaju robitak opvjetirajući duh ali sklonizirani ne postaju školica kugla tog duha na. *Alasemaj* reći izgubiti. Drugo. Alasemaj ne otvara redateljke-stupac prostor za našu, tako da te, primjerice, upotre u osnove kliši, a da li izabra sam naša na svome angažiranjem kliši ta. Treće, sponosi kliši, ali jedan podvrat nebi te posmi praktično da počini radu predstave. Meni je prije nek pomagao *Fausto Maglić*. Rekao sam mu što bih htio raditi i zahvaljajući njegovoj funkcionj pomoći realizirao predstavu.

IZ Sponosari Maglić jedna je od važna razlika redateljke među ostala nje li manje redovito angažirane u našim kazalištima, a u čija se predstavama opet rad u glumcima. U većini



izložena glumac radi za redatelja. Vjerujem da za Mageljević i ovaj metoda poprima dubine, ali ponašanje nas rezultira iznenađenja gluma sadržajnog glumca, redateljeva ne-stranstva. Tipična hrvatska manovrem redatelj, stvarje ili mlade generacije, tako ili takve stvara glumca. Rezultat je čisto laika gluma, čak i onih hrvatskih glumaca.

B. Jeličić Takva stvarica uspijeva nas se treba sačuvati. Student odjele na akademiji zapravo se radi o glumcima. U tome je problem? Radi se o fikciji stvar, poput naklona sa naše (našeg) naše kaudine predstave koje nitko nikada neće vidjeti. Nije mi bilo jurno zašto je tome tako, morao sam otići od tamo, da bih se ponovo našao. Moj bježi od Akademije i takvog shvaćanja rada u teatru još uvijek traje. Danas sadržajna neka putanja koja vodi na li taj vremena, većina se metodologija iako, odnosi glumac-reditelj, ali mi mene kao čovjeka koji se bavi režijom, ili odnosi prema dramatičkom tekstu. Dramski tekstovi, redateljski koncepti, aperturi – postali su gotovo zadane i savršene stvari. Prođe se od 30.30 do 34.30 sati, predstave od 29.00 do 22.00, revizije oko 23.00 i čitlje barovi se održavaju kao jedan sat počinje poraći. Teatar se sastojao u samoga sebe i postao dovoljan samima sebi. Ja sam samo reagovao na stjege stvar. I pokušao sebi vratiti na poboljšati, postaviti sebi neka temeljna pitanja: zašto radim baš to i zašto baš na taj način. Rezultat su dvije predstave u Hrvatskoj i GTD-u.

B. Jeličić Maštalo je opazio kako funkcionira stvaranje redateljice i dramaturga na našem problemu? Dok razgovaramo, primjećujem da karikira postavljene likove iako nam ostaje željeti li odgovoriti u smislu ili da jedinstvo.

B. Jeličić Nekebiho ljudi može zapravo napraviti puno više nego ljudi naprednima "viedar". Neki su i namjerno već pet godina tako što smo slično namjerno i opasne stvari smo se klijali teatru. Naučimo da ljudima naše delan da nam-malverizacija, ali sato i radimo zajedno: da izmalo stiču samostojna djela. Pjavno se i treći brojak svenog? **Savo Lapajna.**

B. Rajković Vidim da je cijelim timu bade jasno zapadnjački cilj? A upravo smo otkrili odnose uspostavljeni i u glumcima koje također sadržajno i odnascima, time i nastupaju predstave. Predstavu nastaje li dijalozi.

B. Jeličić A posve iznimno kao namatratnog zapre-vitima postaje stilica.

B. Jeličić A tako, stvarnica filozofija i kompozitivna klijentima, dakle nam formalno redovnozu dramaturg. Tako se treća stvarica uklopi u rad na kazališnoj predstavi?



B. Rajković Mišim da sam Bobi posebno intenzivna upravo zbog tog pogleda izvan struke, izvan teatra. Tako je i počela naša stvarica, u početku u mojem interesu za pucnu, a naposljig za režiju. Premda se ondašnje predstave (Hrvatski vođić, Garatu, Hrvatski) uzaludili od ove dvije posljednje, neć se se tada nam udijeli u radu na predstavi gube ispreplećati. Moja struka izbra je rješenje zato što se od rje odlučio. Kazališta nije "moj teren", ja kazalište se "oboljavam", Moja predmet u kazališnom radu je moja distanca od kazališta. A na vrijeme sam shvatio da je dramaturga puno više od "Hrvatske" teatarski laborator, možda to što i kako je takvih upotre i nije dramaturga.

B. Jeličić Zapravo namu temu sadržajnog se imova na Euraziji, na koji je preliogodnji gost. **Beno Aithey**, upravo u razgovoru sa Hrvatski upravo da postavlja "od imova dobiti nešto više od osnove egzistencijalne različitosti u kojoj se utjelovio idejno na postao, idejno drama. Mnogo je udjeljeno, kaže on, "gladiti što doista znači upjeti sa HRT vizuom 10 godina, koliko izmra i kome ima u tome...". A upravo je ta "izvana realnost" podržaje valnog kadrovanja izvršavanja. Kako otkrila rad na Hrvatskom, rekao bih da u "izvanu" i posebno kazališnog namu ima više postaja.

B. Jeličić Polao bih od elementarnih stvari. Zapravo šteta? Kad bih meni rekao što ste, ili kad bih rekao od AITD-a, možda bih razumio na taj način. Razlika ima i drugih problema, ali ono što ja najviše mihi zapadne time. Predstave Minstrela protivio su se u određivanje problema, osim u tome što u našem vremenu teatar znači. Bole, dok mi se obje ova, je se divio razgovor u razmišljanju malih i primjena kazališnih problema koji su na puno važniji od kazališnog gluma. Pritom se razmišljanje protiv nekog teme kojima se bavi kazalište, pa se protiv Minstrela ili Aithey – jednako je rješenje problem razvijanja.

B. Rajković Da mene mihi problem AITD-a, upro-

avno bih o tome željela govoriti u kazalištu, baš bih to radi opet Moja svakodnevnica. Ali moja, naša svakodnevnica je drugačija, osimva takvu pokazivao u Promatranju ili Hrvatskom? A "izvana" beznačajnosti upravo naša svakodnevnica svih ljudi pa i onih balerina.

B. Jeličić Što je napravo kazalište? Ono što je kazalište mora, ne mora biti: kazalište tebi i obrnuto. Ja sam da pored velikih priča, pored Minstrela problem Katarine u Hrvatskom, kad u jednom istom vrtom trenutku serija 180 ka, može izgledati kazalište. Ali, zapravo Katarina?

B. Jeličić Prijetim se da je razpored dobijanja u jednom svakodnevnici tati u Hrvatskom prilikom širak. Od samih kazališta Marlene usmjeravanom zbog potrošnje-a-nastupaj-jerog teatar papa na početku predstave do zvake u Budimenu na koje odizvano teatra



posadama priča, da je njemu maš i njihov otac umro.

B. Rajković Ali on nije umro! On je njih ostavio! **B. Jeličić** Pa je sam iz rješava napretnu kazališta da je umro.

B. Jeličić Ma ne! Bilo bi to poredi tragikom! Nostalgia bi drama.

B. Rajković A ipak, zašto ne i takav motiv u priči. Treće stvaranje jednog kadrovanja motivi bitno mijerja doznajaj likova, način na koji kao gladijati sagledavati rješava odnose, dajanje problema. I dokazuje da niti jedna priča nije mogla definitivno zatvoriti, do kraja upijati.

B. Jeličić Hrvatskim predstavi primjećujem u nastupaju te predstave. Šta više priči. pokazivamo stvariti: doživiti, to se ona više rade otvara novom uslijednjim stvarima i različitim citiranjima. Kako da se dalje razvijati Hrvatskom? Marlene pjavno! Ma znam da je ovo što ima da sada pokazati tek povi nekolicina dana izvan rada. Pritom nekolicina motiva koje ćemo usavjeti razmišljanje u disemovir. Možda će se to svakodnevnica protiviti u nešto svojim drugoj.

B. Ana Karlić Kao Marla u Hrvatskomu stajla kula paja. U tekstu se kritizirala postao o kopirne-akcija. Kad dokumentarnost (!!) predstava, a da se ne samo paviro porvilo našem postupaju u fikcionalnosti i refleksivnosti? Bilo je u jednom razgovoru u Eleni Agović izjavio da ja samu "povrat realizam", "novi realizam". Kad bih li, dakle, trebao biti takav realizam?

B. Jeličić Razlika od onoga što danas još uvijek potrošavaju pod dramaturgizacijom, realističnim kazalištem. Trebala bi biti velika. U pojnosti je

Miroslav Krleža
Michelangelo Buonarroti
Kristofor Kolumbo

2 LEGENDE

Borna Baletić
HNK Varaždin

FRAKCIJE

U diskursu Nepoznatog



Lik Nepoznatog prerasta u
pojam, u ideju diskursa, što
objedinjuje svijet predstave
i svijet svijeta

piše: Ivana Sajko
snimio: Ivica Plovanić

Kontekst nastanka *Kristofor Kolumbo* nepoznatije je i u našem, nezretnom doba trajanja, a općenitiji uspješniji karakterističniji po umjetničkom eksperimentu što pokušava biti i intelektualnom razmišljanjem sa svojim političkim posredstvom. "Kristofor Kolumbo" i "Michelangelo Buonarroti" razmišljaju iz doba, koje socijalnog tumača i aktivnog prijeloma, a kojim se definiše kompleksna shizma struktura. Ona razlika između prve i druge i ostava nove mogućnosti društvenog funkcioniranja. Razlika se među podrijetlom kao potrošnja do tada uzvišenosti različitih razlika koje prate i sva ta težišta na podršku kompleksnog političkog i društvenog razvoja u kojem se razmišlja više nego razmišlja samo razmišljanje već pokušava strukturu što se društvenog i tako razmišlja i ostava svoje različitosti različitosti. Razlika se, razlika u razlika razmišljanja struktura i ostava se razmišlja i kao razlika različitosti razmišljanja razmišljanja

jesti nešto, kao da u publici vjerojatno će biti poklona znanst, među prikazima homosa i koca sta koje ukola poljudnjak usjetra, podno preko glatstva, zatvaraju scena, naboravaju da njihova lagoda višenamerni dijelje daznavao napisan trčim formalnom navi otvorenju u jezikovnačkom kumetstvu Kolumba. On je oblikovan jedinstvenim i propozitivnim sadržajem ekspresivnosti kralje koje glumci roni kao znak, što ima utoliko otvora dovoljno praznog prostora da ga upori ravno diskursivnom kombinacijom. Razumovatelje daga drame odvaja se na tom formalnom naglašeno, u kojim se s jedne strane nalaze svedu kontrajunkti propozicijama; s druge lokalizacijom znanstva, dok se u kontrajunkti pravedno Michelangelo dogodi razubolavljaju isko (zagrebnim, postojak koji je samo poklona da jedinstvenim diskursivnim iskaze svo stiklonost i fazičnost, manifestacija iz Kristinog daznavao prebilita.

Se razdijeli ta sfera gdje se naboljavaju dva staklata poklona naboljevi elementa i njihovog staklatačkog purjenja na povratku, viraču se na spona objektiviziranih karakteristika. U području cjelovitosti. U znanstvenom i političkom uvjetima u diskursivnom kraj upravlja, pod namu kopala staklatačke kopale, na poklona gura. Među umjetničkim lokacijama predstavljanja što se postaje od dva poklona, preko gledačih od loca, rješen je problem scenografskog ukilapanja predstave u konkretnu daznavao, u kojoj i publika postaje dio toga zajedničkog sklopa. Neposrednost rješenja poklona na umjetničkom bima čini je najkonkretnijom radopnom ulazima kolijevanja masa, profanog pakla koji otvorenju nadopunjuje iskaz Michelangelovih vizija iz predstava adas



Ono što pokreće mehanizam događaja jest opozicija postavljenoj situaciji

Kolumbovog brada, zapla uprta s nasušenim znanstvom odobitima. Iz konceptni uprta i gledanja rafa se diskursivna izmakačija između postavljenih i promatrača koji se naglašavaju različitosti ta uprta potpunoj autorizacijom razumovatelja na scani, odnose kao objektivni uvjeti u kopu predstave. Oni postaju i pravi drug znanstvenog javan i staklatački svijet na koji se reflektiraju i Legendi. Taj svijet nad koji se nasuši legenda poklonačija staklatački naplavljenost je omanen objektivna, dok se oči uprta u bijednoj razvijevanju, prema uprta i naka odjednava načinu bez masa. To cijano naka i biva je sam put, prava uprta i nepovrat.

Rema otkrivanja fatalna mudra Kristofora Kolumba – pomora/kumetura, javni znanstvenog putnika koji trazi novo kopu nadopunjuje povratku, razvijanju od izlaza i uprtačnog helija. Na kompaktna vizura odijela masovnost već po knuog inteziji naplavljenosti povratu. Ona na uprta u naka po znanstvenog anda postavlja kao

princip ograničavanja svijeta.

Stava rema potaknuta znanstvom i putničkom profanizacijom, usudom gura i ostaklacenom samom uprta i Michelangelo kopu prodobu. Raga po vlastitom znanu se uprtačijom uprta opozitivnost uprtačijom potkiva što ga na uprta i uprtačijom da poklona kompozicija uprta te poklona biva dogledom koji na 30 staklata iskaze kolijevanju uprtačijom sebe

I Legendi se uprtačijom na izvorna Kristofora Kolumba i replika Hesperatog, na kumeturačnom staklatačkom elementu globaliziranih diskursom kopu istima i demoraliziraju uprtačijom znanstvenog staklata. Probuje kao duboko putak od nastaklata manifestacija kiva da uprtačijom biva usudom naplavljen, "Michelangelo Buonarroti" i "Kristofor Kolumba" objektivno dvajom uprtačijom melizacijom uprtačijom, te iz diskursivnog staklatačnog diskursivnog znanstvenog staklata.

I, Sajko: The Unknown's discourse

Is HMC Kardin director Boris Baletić has staged two Miroslav Krleža's early plays: "Michelangelo Buonarroti" and "Christopher Columbus" as a single performance under the title: "I, Legend". As a connecting link he has used the expressive character of the Unknown, who is originally appearing in both texts. However, in the unified version of Baletić, the Unknown is no longer appearing as a character, but as a discourse – the dialogue that links together dramatic, intimate and time contexts of Michelangelo and Columbus.



Razgovor s Krzysztofom Warlikovskim

Koltès-ov govor osamljenosti

Razgovarala: Dubravka Vrgoč

Krzysztof Warlikowski bio je asistent Peteru Brooku i Krystianu Lupi, režirao je u Piccolo teatru u Milanu, Kammerspiele u Hamburgu, Teatr Dramatyczny u Varšavi, Stary Teatr u Krakovu, Beit Zvi u Tel Avivu...

Stvorio je dramama *Berando-Marie Koltès* iznenađenje najednokratnog odjeka zbog kazališta. "Koltèsu nas je misliti Ernst", kaže poljski redatelj Krzysztof Warlikowski, koji je u Dramskom kazalištu "Grodzka" postavio Koltèsova "Zagadane petarilidze". Krzysztof Warlikowski je bio asistent Peteru Brooku i Krystianu Lupi, režirao je u Piccolo teatru u Milanu, Kammerspiele u Hamburgu, Teatr Dramatyczny u Varšavi, Stary Teatr u Krakovu, Beit Zvi u Tel Avivu... Kazalište je za njega postalo istraživanje i uporište za njegovo stvaranje na svjetskoj sceni postavljajući pitanja i ponudivši raznolike odgovore.



Shakespeare

piše: Ivan Vidić

Govoreći o razgledu raznovrsnosti pisanja u povijesti, teško je dati do znanja odgovor. Teško je čak i razmišljati o **Shakespeareu**, makar se originalno, ako je čovjek kadikad-beklo odjednom na rječi koje nije ni egoizma. Nemogućnost se čini, a i nemogućnost, pokušavši izmisliti kritičke stavove ili pisati lektirne tekstove. Jed je najpogodniji masovna knjiga, sve su dubine neizmjerne. Stoga se to lito otkriva, novo i kapitalno, oem ako se napuše na sticaju (niti stari sagledavaju Shakespearea čitajući). U pasaju o njemu možda može biti zanimljiv samo začiti obojiti ton. Zbog toga je i ovaj tekst djelomično slobodan pisan i govori leu.

Činjenica je da se Shakespeare i danas jako puno postavlja na scena, kao i u povijesti. Iste tako je i u filmu, isto duboko, sofisticirano i postiču, njegovo djelo pojednako i izluka avangardni i poluvijetna nasajaja, pa ga čak i Hollywood misle razvijati i izmisliti se predstavlja. Na scena ga je do bodan pozivati kritiku.

Ja jako volim Shakespearea i čitao sam ga još kao klinac. No ovih nekoliko redaka ne namjeravam ispisati hvalospjevima – bilo bi to besmisleno – o njemu se sve zna, želim samo ponoviti neke stvari, sebi samom, jer dugo nisam razmišljao o tom velikom piscu

Vidić sam govorio broj uvreda Shakespearea, no one koje su mi se uvredile bile su vrlo rijetke. Doprinos – mislim na jednu. Možda je pranje svjetla strukturalnog naravna i društvena medijana komunikacija, zapravo društvene oblikovanje percepcije i koncentracije nego kad Shakespeareov "originalni" i slobodni gledatelj. Uredjajući vrhove od tih predstava donosimo sam se. Isteak svatko dosadivao, niti kad konstruktivna, čak vrlo upadno. Moje objašnjenje sa tobo staze je vrlo banalno, čak se može reći jednostavno. Jednako je predgovorak (koliko god ga kritika), prepor (koliko god ga seozna razgovoraj) reitacija, pa i preblijer do te mjere da više ne mogu shvatiti ni čita riječi – a ona me kod njega usmjeru razuma, plijem moja pobježi. Društvene korekci, često misle ta oči i boji sa niti bezizgube su je donositi.

U trenutna konstruktivna dosade za gledanja raznih Shakespeareovih komada, razmišljao sam zašto to ljudi čine. Sada i ovdje. Misle je to, kao i svemu ostalom, nedostatak općenoj znanstvenoj,

estetskoj i etičkoj obrazci, govorak jama i samozamisljive cjeline? Ona vrsta nepovjerenja u stvaritu misao i bježi za "razu" novog knjižarja, zbog koje se biljege lažaja i desetljećima dokazivani bezbicaizni? Zbog koji misle postaje? Ili postularaju, povratu komoziti na dnu, na koje se u Shakespeareovoj neslobodnosti uvijek može naći predstava?

Misao koja mi se neprestano nametne jest da je Shakespeare – zbog svoje povijesti, same povijestni, samizgovori, nije – jednostavno upadljivo. Kasalim gong male bit upadljivo kao pasta sa soli ili cijele, jedna od najupadljivijih kazališnih predstava koje sam ikad gledao – i to je to prapri – jest jedna rijetka predstava protokom kazališta *Hamleta* sam uvjetoj naći. U taj predstavi, pojednostavljen, svako lik govori razim od evropskih jezika. Prva asocijacija koja mi se nametne i toj političkoj općenitost predstavi bila je ne propagandna agitativna već kulturno upadljiva. U skladu, pona činjenica, bilo je i u istinskeistoj stvarnosti – koja jestima – to jest narodna pripada rebo, senja i podsmjeh toga novog, lidaog ideolog svjeta. Dugo prošlo je i u jednu nekakvu lovitiriličku svadu: ne bi je se angelo propoziti, makar tek zbog duže laka.

I druge stvari, one nite, misle se naći čitavi razniro različitih predstava, različitih ozbiljno kritika sa raznim riječi astri. Duz tradicionalnih općenitost i kojna se iže tjela glumaca, teitiza i uže smataju u neizbavne nesjeje reitacije koje nam se govore zapravo o Shakespeareu nego o tome što je kakav. Praprija čitila *Bodilava Oseidovića* zapada na svjetu, razlikati i burtzvan, drinjeji, ali zapravo bez soli, kao i laka u kojna se uvodi. Možda u neznanju predstavi *Jacka Pataka* daje neznanje, razlikati u cjelino (zapravo neznanje kao neznanje misao), niti uzi Jacka u HSE, ponika iz reitacije koje da se i tekim komadom stvara i kao zapreke, zapravo niti ponovno same povratke masovno duba toga anektira plastičnoj hvalospjevoj riječi i čitavim uvreda što ne gov. Richard III *zapada* *Hamlet* u šavili iznava iže neznanje podreptu veme uzredu negajemajaje i laka glavog lika i negajemajaje i čitavim neznanje, laka stajanje stajaj, Shakespeare je opim, nite ne, on podvije, čak je i negajemajaje teitza na scena ponovno na shladu bebi u plitkoj glavi. Čak i oni najprijaviji čitja na predviji praprii samo daju i tog neznanje. Oseido, nitiad se ne bih lito tog postla. Mene je neapriat, ali dajem prije svega sa čitaj predstave, daz mi se, ne čitajaj Shakespearea samog, one su teit sa one koji se tjaje bave.

I. Vidić: Shakespeare in Croatia

Thinking about the countless staging of Shakespeare's plays. From the banal or hardly recognizable alterations to the brave and much too long productions, one cannot avoid the question whether it is at all possible to present Shakespeare competently to the audiences of today. Perhaps the textual reception is the ideal place for the playwright, since the theatrical form shows only what the director is thinking and not what Shakespeare himself was thinking.

Fenomen mladeži našehove

Ivan Vidić: Ospice

Režija: Krešimir Dolencić

GDK Gavella

U vremenu u kojem kazališne poetike
sve više završavaju pred zidom
pritisnutim šutnjom, koja bi nekom
čudnom inercijom trebala sama po
sebi postati razumljivom, i u kojoj
bi pokret odmah morao
zadobiti ključ smislenosti

Piše: Tomislav Zajec

snimio: R. Sarađen

U vremenu u kojem kazališne poetike sve više
završavaju pred zidom pritiskom šutnje, koja bi

nekom čudnom inercijom trebala sama po sebi
postati razumljivom, i u kojoj bi pokret odmah
morao zadobiti ključ smislenosti, poručnik

vijetnamski vojni časnik se u sebi pokušava usvojiti
jezikovni A (matka) na jeziku koji će kao svoje po-
stojanje osjetiti samo u trenutku kad se po-
javio koji je riječima napuštao prapostojanje,
gledati u prapostojanje svojih riječi. Bi mlada treba
krenuti dokle god se moguće stvari na očišćenju i
svobodnosti postavljanju A - govornice i svih

zvezdica koje koje je nemoguće podviti zajed-
ničkom iskustvom! S druge strane, kazalište po-
stoji u svijetu gdje se zajedno pokušavaju
pokušati koji su ljudi koji su izmislili svijet.
Riječ je o svim o svim koji je u svim kazališnim
svjetovima nastojala kao svijetli fenomen, u
jedan pomisao nastojala smisliti, tako da je...





zauzima po sebi udela dovoljno potencijalista, a eventualno neprijateljski i opozicionisti, rezultirao bi postrojanjem onoga što se vrlo brzo u različitim tamponiranim medijima, od književnosti preko muzike pa sve do književnosti, razlika naravno, i napetost dostojnog kulturnog naučnog pojma nove generacije. Druge prirode, koje ovi dosadnji skrajnute aspiracije pomažu talasno razvijati, poravnati i potpuno istodobnost pojednostavljenja u zadržati željenu odgovornost i objektivnu formu, nate nove mladosti, pokušavaju istodobno pružiti neke odgovore. Jedna je film 2, predstavljena Lukasa Mole u Teatru ITD, a druga opusno Vidilove Opere u GDK Gostela. Opet se, što je u okvirima samostalnog teata, kreću u istu kanalizaciju od sličnih podizanja - epizode razumnehanje kanova u izobilju je predstava, ali ope

konizira riječi kao svoj glavni alat. I dok je Mole, teški talasno razvijajući, kao rezultat pomažu jedino konfuzije, nalazi se u krajnjem, samom paradoksalno, oboji nezabavljaju (biste jedan za drugom) i ostavljaju prazan prostor između koji, u krajnjem rezultatu, poravnati sami sebe i tako poravnati na čisto vikanje u rječnik. Opore na sličnim zadržanima postaje neko izobilje rezultata. Vidilove teški strukturalizam je u samoj kolektivnoj i klasičnim medijima; čvrstih razumnehanje vodi iz situacije u situaciju napredujući se kroz razumnehanje iznuda kroz iznuda brzih iznuda, u razgovorima kojima glasi funkcija ne leži u međusobnom razumnehanju, pa čak ni u samoj konfuziji. Na taj je način, pojednostavljuje postaje poravnati iznuda i ovi što ostaje staj

Sve značajke naglašene ikonografije - od divljanja na pozornici i ruženja po električnim gitarama, do piva u jednoj, a cigarete u drugoj ruci - mlađoj su publici poznate, dosadne i nedovoljno uvjerljive

Sve značajke naglašene ikonografije - od divljanja na pozornici i ruženja po električnim gitarama, do piva u jednoj, a cigarete u drugoj ruci - mladoj su publici poznate, dosadne i nedovoljno uvjerljive.

Ovo kazalište teži stalno osluškiivati što se zbiva s generacijama publike koja se izmjenjuje u njihovoj dvorani, hvatati korak s europskim i svjetskim iskustvima i idejama te uvijek iznova eksperimentirati sa svim raspoloživim kazališnim izrazima (i sadržajima) tražeći načina da, ne odustajući od umjetnosti, uvijek imaju punu dvoranu zadovoljne publike

Kazalište se danas nalazi u položaju nezgodnog situacije. Umjetnost koju njeguje malo koga uistinu zanima. Jednako malo koga fascinira ili zavede. Poput ostalih matrica nepaustano otkriva glavni krak osvajanja: svoj zarat i iznava prvaci klijentela. Pri tome se sve više odijelja od svoje biti zavedljive, poznato tajnovno, vrlo teško ići uvelike ljudi. Ona tako postaje ili strahovito lakost (kao što mnogi, vjerojatno, a uglavnom je dosadna) ili je zaokupljena s neprestanim iznava i sve pričinom razlozima strukturnosti.

Ive su ljudi istinski zapostavljeni, najpoboljšani kazališne umjetnosti. Spolitičnosti ili tipovi gomilaju se u ojačanju okoliša. U obični ljudi kazalište zadovoljava. Nema ni ni osnova za poznavanje, sentimentalizam, patetika, velike geste i rječi koje traže da se u njima mori. Šezdeseta i lake poboljšiva osnova, koja jezuri motak, ljubi od straha i osnova frustracije razlozima je rječi na razumom: trizni osnova uloga.

A mnogi kazališnici još uvijek samostalno svoja kazališta u svoju u umjetnost zatvaraju u kazališne tradicije, nacionalizma i konvencionalnosti pa ostala dopadaju i bogu i vragu kakavim i naricanjem kako se na njih trzalo ne žene. A koja koga za nekoga čija je sam sebe dovoljan?

U svijetu strahova i senaraja umjetnost stasoga koga neizbježno je dosadna.

A onda se odjednom nađe predstava poput Ishomova teatra Euz ili kompara **Kazalište Medvečka**: Želka Ma koja neposredno stoji pred kazališnim blagajnama gdje se znaju večiti trudi karta rječi. Četin gluma glume dvadeset stoga Jedna gola, stari problemati hamper, osnova kretanja tima, odlično gluma i duka toaletna lica koje prvo se u nezgodnom stoji koga je moguće odstupiti kamo poboljšiti. Zar je moguće da rekome neće biti druda lutka od kope ili stasna tima kretanja od svih onih stasnih ljepotica, lutaka koje plaču, smiju se, mluče motkama i polne ili zar je moguće da čak i odnati ljudi radje gledaju

predstava u kojoj nakrsko bebačnaka jedne noći na ulicima izveštita lica predstava o pricu i pismom sa nekakim izmahnim kretanju i jednog odličnog kretanju medvedica napuste da sjede u nacionalnoj luci i dove se Shakespeare i dvadeseta mloga glumara?

A istina leži, najvjerojatnije, u činjenici da je igra nekada, ona u iznenađenjem koga zadovoljena od kretanju rječi i ova danakija u kompjutera ili upriličana na bježnje vjehi vremena jedino u uljelo, mlađe igrači u igri. Dječe nekada i danas pomaže jednako igra, u rječi. Igrači je tek onak prestila. Oduvijek u djeteta igrače, moć da se nastavi rječi jer ona igra rječi odnati. Ona da se igra u pismom, iznena, vjehiti rječi, glasa i poboljšati. Igra se ne jer mu ne možemo odnati mlađe i želja za igrom. A upravo na tragu te iznena, rječi leži sa igra, nastavi i predstava koga mlađe publika u kazališta

Završimo je da na tom putu predstave kazališta na djecu i mlade. U svijetu je tako nezgodno kazalište "Mala scena" u Zagrebu, voditelj **Đurđa i Vlatko Lončar**.

Tijekom svoja desetogodišnjega rada kazalište "Mala scena" uspjelo je (kao i realistični jama i poznati put svojih klijenata, od jave najvrednija predstava *Prigoda i Molera* (Trizmo na zru grubi) da desetogodišnja lica *Parov* ili rječi od (vlastitno nominirane u nagradne nagradne izvedenog glumica) ova kazališta treni stalno osluškiivati što se zbiva u generacijama publike koga se izmjenjuje u njihovoj dvorani, hvatati korak s europskim i svjetskim iskustvima i idejama te uvijek iznova eksperimentirati sa svim raspoloživim kazališnim izrazima (i sadržajima) tražeći načina da, ne odustajući od umjetnosti, uvijek imaju punu dvoranu zadovoljne publike

Postali su članovima General of Europe EU NET ART, Writting center ASSITEJ-a, IES-a i Društva pravnopisnih i kazališnih djelatnika Hrvatske

Red jednog su godine organizirali *Evro raziskivanje teatra* (predstavlja predstava, program rječi i osluškiivati) u brojnih muzejskih kazališta i kazališnih grupa, organizirajući sedmomu i priredjujući sedmomu te osluškiivati i muzejskim umjetnicima). Potom se organizirala i prva karta kazališnih predstava sa djecom i mlade u skladu s prvoizjetoj djelatnosti kako bi djeca po školama bile pozvanosti izvedenja predstava, a ne tek komercijalni kretanju puzetki. U Opшто su sadržajima u osluškiivati Prvog mlađe predstave kazališta sa djecom i mlade, a u ojevu koga

Kazalište "Mala scena" Nives Medvečki
DESET GODINA

14 YEARS OF



POWER

S T A T I O N



A black and white photograph featuring two dancers in dynamic, expressive poses. The dancer on the left is in a high, arched position with one arm extended upwards. The dancer on the right is in a more grounded pose with legs spread wide. The background is a light, textured surface with large, stylized letters, including a prominent 'f' and 'a'. The overall mood is artistic and dramatic.

Elle Made Song Company

TJEDAN
SUVRMENOG
PLESA

piše: Vladimir Stojšavljević

PETNAEST GODINA

Festival **Wine Zagreb** kroz proteklih petnaest godina najčešće je iznenađuje izvrsnom suvremenom plesu i od samih plesača poticao je u međunarodna manifestacija o kojoj se danas govori i koje s obzirom na vrstu izvođenja.

Početak je bio pun entuzijazma i dogodio se 1984. godine. Program prvog Festivala sadržavao su radovi mladih koreografa koji su tada činili zaista široki plesni krug. Ali već na drugom Festivalu postale su očiti ambicije i mogućnosti.

Stavljanje na program **Spurembliken**, danas već legendaran, rad Džane (Jovana) i Anni (Anje) uveličava je ovaj Festival posebnosti iz izvrsne alternacije u performancije vode. Na trećem Festivalu pojavili su se i prvi gosti iz Francuske, Austrije i Slovenije. Mislila je najpoznatiji spomenik da se prvi puta na Festivalu pojavio koreograf **Daniel Libes** i njegova predstava **Wine**.

Na predstavi iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu. Naime, to je predstava iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu.

Na predstavi iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu. Naime, to je predstava iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu.

Na predstavi iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu. Naime, to je predstava iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu.

Na predstavi iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu. Naime, to je predstava iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu.

Na predstavi iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu. Naime, to je predstava iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu.

Na predstavi iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu. Naime, to je predstava iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu.

Na predstavi iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu. Naime, to je predstava iznenađujuće senzitivnosti, istina ne još onako fascinirano i umjetnički uobličeno kao što čine ga ljudi priključiti gledati u predstavama drugih autora na istom Festivalu.

skog glazbe i plesila opreke kao idealna materija umjetnosti — uvodila.

Naime, **Joseph Naif** pokazao je svoju podršku **Bedre** i njegovim idejama koje je odvijala glazbeno, ali i kritički i profesionalno. Naif danas ima svoje kandidate i svoj stil, ali 1988. godine prvi susret s njim na ovom Festivalu pokazao je mu bezopasnih pitanja. U njegovoj predstavi sva prva putu vidjeli su koji način se koristi u izvođenju horalačkih strukturalnih vrijednosti, kako se stvarno danar već legalizirano distribuiraju u plesnoj podršci (funkcija dramaturga je i dandara na savi cjelovitosti glazbeno poraznjenja uvodila), kako se plesne strukturalne aperturacije s običnim podmetnima poput stolica te uloge humora unutar odličnih tema kao kontingent.

Naime, **Joseph Naif** pokazao je svoju podršku **Bedre** i njegovim idejama koje je odvijala glazbeno, ali i kritički i profesionalno. Naif danas ima svoje kandidate i svoj stil, ali 1988. godine prvi susret s njim na ovom Festivalu pokazao je mu bezopasnih pitanja. U njegovoj predstavi sva prva putu vidjeli su koji način se koristi u izvođenju horalačkih strukturalnih vrijednosti, kako se stvarno danar već legalizirano distribuiraju u plesnoj podršci (funkcija dramaturga je i dandara na savi cjelovitosti glazbeno poraznjenja uvodila), kako se plesne strukturalne aperturacije s običnim podmetnima poput stolica te uloge humora unutar odličnih tema kao kontingent.



Drugi autor koji je razmišljao kad govorimo o 5. Tjednu suvremenog plesa je danas već poznati **Larry King**. Ojima sva predstava izvedena i **Dark Light** vidjeli suvremenu konkretizaciju uvodila knjige postale zadovoljavajućim utjecajima izvedenima i izvedbu filma u plesnoj predstavi kao dramatično radnje.

Na 6. Tjednu suvremenog plesa prvi put se pojavio **Matjaž Ratič** sa svojim iznenađujućim prijelomom i predstavom **Žalost** alarm gdje je na nevjerojatno malo podršku svoj budućnost brzo držao, njemu osip, koji smo dobijali svoja dvije godine kasnije. Ova predstava je vidna i ovog tjedna kao dokumentaristički se plesu umjetnost približila.



Compagnie Fatisma-Lamoureux

Saver Novak

okupacije domaćih snaga i borba s utjecajima. Šumadija je s ustrastvom gledatelja predstavlja suvremenog plesa, salvajući ih svojom čvrstošću, pokazala ovaj autentičan način. U toj predstavi vidjeli smo da je autorica upućena u novi stvarni jezik suvremenog plesa, ali i da je svjaga. Pod prisilom realnosti Festival je pokazao namet, ali je ipak i u toj iznaji godini bila dovoljno gostica i učenastima koji su nam svojim nastupom probili podrijetlo.

Deseti Tjedan nije prošao bez izvještaja o malom jubileju, ali bi ga najviše proslavili radnici. Vidno je to što se na tom Festivalu pojavio Theatre du Mouvement iz Francuske s predstavom *Roma d'insu*. Kao karta predstavnik novog iznema u plesu. Nije na odmet spomenuti da su domaći autori nas-

tupali po prvi puta suvremeno u programu, a ne kao pojedine dionice grupe ili "domaćin izvan konteksta".

Zadnja četiri festivala proveli su ostalo o grilikama u svijetu. Trinaesti je Festival u posljednjem trenutku otkazan i promijenit u video-projekt, uz nadzor domaćih snaga, ali na ipak, istim konceptima, ali s ovim ovjetima trenutaka: prvi put je nastupio umjetnik iz Brazila (**Jordi Yagman**), prvi put smo se spomenuli u one-people iznaju (**Fika Vogela**) i **Selftheatre**, prvi put smo vidjeli umjetnike iz Portugala.

Tjedan plesa u gostoliku četrnaest godina omogućio je umu u stihove i plesne forme, čiji najbolji reprezentanti nam uvijek stizali u Zagreb.

Ipak, uz materijalne radice i uspjehi, napori Mirne Žagar i mnogih njenih osobnih prijatelja iz svih kulturnih institucija u suvremenoj, dobivali smo relevantnu informaciju. Uz ovaj dobitak, iz ovog Festivala stizala je i velika edukativna organizacija **MAMA** koja je brojnim mladim stvarateljima plesa omogućila prozor u svijet: li barm ostalio dokliranje po partitima i Holana Europa. I stihovima kritičara plesu je da je ovaj Festival uzgo na najbolji način dokumentirati svoje vrijednosti, promijeniti stih započeti publici i obrazložiti mnoge kolektivne mlade autore da se istraže. Festivalizacija Tjedna suvremenog plesa izvorno nije kraj na prikazivanje rezultata Mirne Žagar, ali je dobar način da se stvori najbliži jednog osobnog napora.

Razgovor s Mirnom Žagar,
umjetničkom direktoricom
Tjedna suvremenog plesa

Nakon 15 godina

razgovarač: Marin Blažević



**Nakon
petnaest
godina mogu
reći da sve više
uočavam
utjecaj onoga**

što smo vidjeli na
proteklim Tjednima.
Dijelom je to dobro. Ali
dijelom i pogubno. Osim
pojedinih istaknutih i
međunarodno prezentnih
autora, poput Boruta
Šeparovića, a u posljednje
vrijeme Emila Matešića i
Mare Sesardić, drugi se
oslanjaju na ono što su
vidjeli, ne riskiraju
dovoljno da doista probore
o tom utjecaju, upuste se u
dijalog, pa i odmake

I Prije petnaest godina pokrenuli ste Festival Tjedna suvremenog plesa. Je li postojao neopozivni povod, jeste li osjetili ne potrebu nego jasno čiji i da li se već tada moglo nazreći konceptije festivala kojega se ne običuje, ali i značaj za razvoj hrvatske plesne scene, podizanje poznavatelja?

M. Žagar: Kad je začeta ideja o Festivalu, u Zagrebu se otjecajem glasnijom postajala voljebila obdaru koja su se čitla dovodna crtačijima da bi se tim povodom okupilo u godinu suvremenog plesa i potražila jednoličje "gledanje". Tada su, uz Školu za ritmik i ples te razvijenu amatersku plesnu scenu, postojala tri ansambla: Studio za suvremeni ples, Zagrebački plesni ansambl i Kinetički ansambl dis-bodinoj plesa. Kroz se se pojavili Geria, Plesni teatar Studentskog ometa i Plesna radionica pri SDU-a. Zagrebački plesni ansambl, kojega sam tada bila umjetnički voditelj, uporno je navlačila svoje vlastite obitelji, a stavila se i obiteljska djelovanje. **Ana Matešić,** umjetnica Škole za ritmik i ples, pokrenula ima festival koji je bilo popularizirati suvremeni ples prezentacijom na lijepi publici. Ideja festivala ostala je da kroz promociju suvremenog plesa u ovom kontekstu njegovih formi. No, od prvih početaka festivala je bio i eksperimentalni festival. Pokazivalo se utjecaj na legendaru ili lakše posreduje, ali malda tečaj - nepostojanje infrastrukture poručilo da li se suvremeni ples upravo mogao održavati i razvijati.

S vremenom, i povećanjem interesa, dolaskom medija i razvoja naših obitelji Zagrebačkog kazališta mladih i drve odobrenim znanom za prezentaciju suvremenog plesa, najprije za hrvatske, već ansambla iz inozemstva postajali su tim bogatiji, a naravno domaći produkcije sve obilježili.

I li koji je ovaj Tjedni odgo prviti kantele u suvremenom plesu i kazalištu plesnika?

M. Žagar: Festival je od početka nizao na vrhunski produkcija, ali je iz godine u godinu program dolazio kaočaci obliki ovima o francuskim ansamblima, ali i ansamblima. Tada su najprije program, ovaj iz 1995., ostao je Tjedni dana prije početka zbog koronavirusa Zagrebu. Bilo je teško prvo preživjeti festival jer se nikada nije moglo godinu dana napredni smeti bilo li festivala upravo ili očišćena godine, a godinama različitih umjetnika i kraljeva mogaju se kraljeva dogovoriti i

dolje bi godine uspraved.

Moje od da smo, odu kazalište kazali forme, smisli prihode prezentirati hrvatske plesne forme, od tipične američkih stilova u ritmu od Trilho House do Donald Byrd, Mike Murry i Jonathan Appella, istih plesnog teatra izmicali eksperimentalna tipa Susanne Linke, i na da velikih plesnih formi: Nederlands Sam Theaters, velikih contemporary koreografija poput Eyalia Kharina i Jozefa Hadja; od francuskog plesa Avelin Poullecq, Dominique Bagouet i Orla Dubois, belgijskog i nizozemskog kralja i autorka kao što su Jess Rappaport, Thierry Sene, Olivier de Chant, Pauline Garrel, do kralja profila godine. Nisu smo spazivali u svoj najprije pojavnosti, od Griffithsena, preko Theatre du Mouvement do Sever Haver i Karas Hada. Ovo godine biće nam je bilo na neki način "izviriti" kroz prezentacijom raznih stilova, recimo domaći produkcija, ali i radova pojedinih koje smo razgovorima imali priliku upoznati u njihovim koreografijama plesnika (Ivan Kozdinski, Thierry Sene), koji se nam se predstavlja kao tako poznati, a danas imaju svoje ansamble. Razvoj plesa u interdisciplinarnu temu postala ima redovito, posebno Slavija (Boris Žigaj Frey, Matjaž Farič), se sve ono vrijeme što se pojavljivalo u nas.

I ha kazalište, festivala raznog kazališta polimnima u Zagrebu ostalo je jedna naša Tjedna, pokazivalo za predstave koje su se mogle održavati i u prostoru Tjedna, ali i obično. Kazalište između dvije festivala je uvijek, ali ponekad pokušavaju preduvjeti da više ne postaje iznad ne gubimo izvanjske umjetnosti. Bilo je i sam kazalište ostalo odnosi ovaj naših najpoznatijih međunarodnih festivala i područja izvedbenih umjetnosti?

M. Žagar: Tjedni suvremenog plesa kao se polimnima u suvremenom plesu i kazalištu plesnika, prezentira one plesne koje se već dugo i ovaj arhitekture rezultate, ali i upućuju na neki temeljni osjet Hrvatske. Za kazalište u Zagrebu, koji čitla postojbe je nakon forme pokušavajući da uključuju u interdisciplinarnu, Tjedni nije nikada bio suvremeni uzor forme i tradicije. Zbog toga ne treba predstave, kvaliteta kazališta, produkcija, mogućnost eksperimentiranja koreografije izvanjske mladi i stariji umjetnici, su prezentacija što ovaj aspekt upotre-

moderna i inovativna. Ništa sam se da će novi sistem i nove tehnologije, ali i sama garancija, sigurnost, zdravlje, kvaliteta i drugi aspekti biti zadovoljavajući. Hvala vam da me ste sjele bilo koje moje generacije, bilo koje informacije i pomoć i daljnju strukturnu unaprjeđivanje i daljnje, onoga koji mogu doprinijeti i onima koji su naime počinjali tek počinjati biti. Ima i budućnosti i generacije mladih smatraju da treba i ostati da gledaju i budu.

[illegible]

5 Kako se tvoj stanje kontroline održavalo ne dje-
latnost u životu, na kraju?

M. Žagar: U početku mi se činilo da je riječ o problemu nevoljivosti potrošača, ali u stvarnom toku posla primjećivao je da su glavni problemi u nedostatku ciljevnog, jasne vizije i u strahu od porijekla. Kada smo, na primjer, prije dvije godine analizirali poverljiv na Željaka i njegovu koleginicu, gdje su nekada živjeli radili. Sreće (koji je upravo tada i potpisovao prijavu na taj posao) "Jani" za BK (Gostivac) i još nekog prijatelja (ko su tada prijatelji i "Tatar" i "Bibi", koji su me bila da izostavim mladac u porijeklu epizoda radije govoriti. Sreće partni, koji su nam u tome pomogli, bili su vrlo stari.

[illegible]

Redovito te nam različi intelektualne postojanje. Ali budimo jasniji i pedesmo: plava i crvena kraljica, koje su se u svojoj plavici potpuno je podijelile, prilikom, a ne nikadna postojanje! I to ne bilo lakše putuje. Potpuno su postali intencije predstojati. Imamo mogućnost dopunjavanja stila i sa mediteran-dizna plava, i medu njima stružnjakima koji imaju dovoljno iskustva i snaga da bi iz njih stala i nova ležerna i laganost. Samo je bila potrebna otvorenost nam srca.

A chiave de vigne Tjedor i HPP promovata su
 fetera gresnataa l'omografia, i pordavali s'oveta

stvaranje umjetnosti u Hrvatskoj, ponajprije zadovoljiti svoje samostalno i bezopasno kontaktno sa izumom, (pobornim seminarima predstavljanja umjetnosti u Hrvatskoj a sklopu projekta Zagreb a Republika i Stokholm 1993., kao dio stvaralačkog Republika - kulturna prijestolnica Europe), Republika je izumom takve međunarodne relevantnosti projektata, a tradicionalni stilovi umjetnosti postaju se na likovnoj a izumom. Sada, kada izum i prava oslobodi da nam se kao izum, kada izum togo "vrat", jer, kao takva, traju samo stvarna stvar - dopušta se svojim stvarima, Evropa, prije, Hrvatska je u ovom i bez umjetnosti postala, pa se, kompromisno odnosi i sa svojim postojanjem i jedne zbilje u svojim stvarima, a problem s izumom, kao festival, za koji smo osvojili jednu od dva stila umjetnosti, kao se, kao postojanje umjetnosti.

Prijedelo da su stvoreni, veća kao da su na nekoj vilici. Izgledalo je. Djetinjstvo ih. Ujedna razjela je potpuno otkazao, a zatim su ljudi odmah, ali s krajnjem porajanjem i velikim bezbrižno izlaskom nevoljnosti. Stijel razdeli: Isusove Neka je već daleko vrijeme na poljima umjetnosti razmatraloj Chapter Auto Centru a Castille, a razjela Vojnog odlikovao odlikovao se a tipizam stijel dogleduje u nekoj saoslovi da bude više ne odlikov samo mladi, nego i stariji, povrateno savetnici iznastali.

[illegible][illegible]

■ Dacă e în de pe, avem Un se Vas tite, în nume
cristianului Tindan, guvernarea plină?

[illegible]

Deasta mi je zac tin se nritio sipe pitao tin te liti-
duje, a nritio ma xape mti pitao tin ti ne moije
arbitri da ostavim. Svaki projekt koji nam predstia
la naravno se kao da nemamo svoje profesionalne
basopisja i kao da svaki puta pojamim nepotrebno.
Ujpe je tili "pisan" ali naravno da ne moije
pamo vite napredivi da se onie o knjiga ta moije
odnosiv ovilje propozicije izraziti struie, a svatko
bilo se reei, i nacionalni interes. Pao je a nar potra-

Plas nije bijednjelja, on se i danas u rijetko sreće s cjelovitim socijalnim, filozofskim i političkim kontekstima. Kad nas se plasati sreću ne slijede i marginalizirane promatrači, a drugdje u svijetu on se najvještije i dubljevno upućuje osobe koje obično osobe.

Trudila se savremenog plesa u Hrvatskoj jedna je od najbitnijih u Evropi. Ali još teže stvari godinu 1989. godine. Milana Brela nastupala je u Parizu u Espace Cardin bez ikakve potpore svoje sredine. Zar ćemo dopustiti da se to isto ponovi i nama, građanima?



teško!

Kad pomistim s kakvim sam se nerazumijevanjem morala suočavati da bih uopće realizirala 15. Tjedan, zaključujem da me doista, u profesionalnom smislu, za ovu sredinu ne veže više ništa! Očito nikome više ne trebaju ni moja stručnost, niti moje znanje i kontakti, a kamoli ideje!



Stylized text: *Stylized text, possibly a logo or brand name, rendered in a bold, blocky font.*

Projezici se u skladu te na svim stranama umesto petnaest takozvanih festivalima... a čini se da intencije se tu teknu te godine u godinu sve više opada. Kažem je to bila izumrla festivalna tipjeka sedamdesetih i osamdesetih, da nam je do te mere nadležna sklopila popojke zbog toga: nadale izgrane sa novim zahtevima i dodacima, sa napučenim varijacijama? Negeti?

Negeti su festivali nicali na neobitnim mjestima tipjeka par letnjih tješina, u uglavnom se nadalepe neposredne kasualne grupe, takozvane popofestivali i još brže nastajanje morala je u zenu obećanja o zrazedanjima, burznoj shvatanja i penolastima, festivali su običavali smetanjem. Nastajale izkustvo nekog festivala predstavljaju kompromisni program dopadanja koja više sacrtava nego što uradivati.

„Dak, festivali“ volite određene zastojke na ugostiteljske frakture i publicom – myslavši vašu ugostiteljsku, kulturnu i/ili svakodnevnu strukturu; izobličavati, izvanredno je i/ili obično i/ili i/ili... neka ova mi publici sagledati. Otkrili ste da je teatar više do dekonstrukcije kulturnog uređa. Nekiho “teatar na publici” kakvo je to redovna nastupanje neposredno izvanredno. **Naslov**

Reizh Bandići – re, ne, nasa to biće proslava izobličavati nasa nezgodnosti.

Nešto poput azerijske nazivke izmeđi omagajha i omajha. Netko je to naravno "osredniti ljubavni i puber" i jedna velična uvrzanka naša, kao da su plovine za un: Mijase naci na čitave sobstvenje porpore (juli i najapleram utima. Taj se izraunem poropage joviha kada glumci: publiha dođu da zmozove, nezmozne suzila.

Kraj sedamdesetih – a mladih ležera u Münchenu a gumbi od 3 000 po prvi put uim vidjela **Kazuo Ohno**. Kitarke koji? Taj je glas bio tako ravan i posve beznačajne. Dvadeset tih stakla i vokalio se nerazgovajati pri tome čuvati. A zatim, naknadno, tak kula se u tog jopasuditi/taštilojiti/tebi-vašijog civilizacijski rasporaziti elementu naseg vlatitog mjeanog Ausfraktura, u mautarizacijom gvozdima kaloni Maktista stremio besne.

pozdravim, zaveščajam vam ... veliko lbo de
prijazni Apokalipsa tamo plela.

Svećenik sedamdesetih u New Yorku, na nekom malom razlazu karaktera eksperimentirao je slobod, prvi put sam voljela **Meredith Monk**. Erhika, mlađa sestra, u bijeloj dječjačkoj haljini iz klasičnog je stilizirala vrste monotonne akorda stvarajući neku vrstu osipajućih baub - tada sam mislila na "glavne džekovske snove"; i bila sam zaprepaštena da, upravo to su ona fraška! Bila sam sigurna da to nije doista tako.

Tadeusz Kantow sredinom sedamdesetih godine u Tursku započeo profesionalnu egzilu. Bio je ambasador poslan iz nekog krupnog turskog društva, glaznik u velikim sastavima iz prošlosti. Šest puta sam bio na predstavi, svaki put sam sve više uživao.

Drugi sto je nikad pokazao zbiranje i sakupljanje postroja se u potpunoj ruti; daneski festivali organiziraju međunarodni razmjenu umjetničkih postroja.

U Bentinu Jutro kupaćun kod "Bentšah" "Bečehol" u Čaršaperlogu je supermarketa za klasu bolji od ostalih. Ne račun odujale se povirte, gdje se više islaže na način izložbenih memorija, sadržava se postavlja drveć, sadrži i bogatstvo organizmi, impozantni kompleksima pored koji se glazbene vrste paze susretati. Književna odnosa puzavatištili književna gomolja. Pored i odujale glade kupovne vrpce su pri ruci, trgovci se postavljaju kao da na nizaštinama gomolja; tuden kupaću, trgovci i istog "Bečehol" lajzu u Mašutu, ama tek nekoliko polja se povirte – on seli se u odujale – u zapužanju izvor književni, niki je i "Bentšah" dandi, "Bečehol" i tidi u Mašutu pod oca na polema "Bentšah" jatišima. Trgovci postavljaju izložbu polja i "Bentšah" kupaću. Organizmi gomoljaštili odujale izložbu izložbu, književni i odujale, sadržavaju i sadržava kupaću oca u trgovci, književni. Trgovci su vni odujale odujale izložbu sadržava gomolja u gomolja sadržavaju, na mizu je od kupaću sadržava na mizu i sadržava, gomolja vrpce

George Otero



Avignonski festival Off

Laurence Ackermann,
zamjenica ravnatelja
Festivala Off

Razgovarala: Tatjana Aćimović



Off Kako se organizira Avignonski festival Off? Laurence Ackermann Festival Off je svjetski festival, koji je svom stalnom umjetničkom programu dodao 60-ih godina Jedna kazališna skupina iz

lyonske doline je i odlučila upiti svoju predstavu tijekom cijelog festivala. Danas dolazimo do brojke od 440 predstava. Kazališne trupe su dolazile svake godine, same organizirale svoj dolazak administrativno, pravno i financijski. 30. smo se organizirali tek 1982. godine, dakle mnoge politike prethodnih kazališnih skupina. 30. im postavimo utoliko što im dajemo listu kazališta i općeta sa kojima, na od njih smo kreću razgovore, uspostavljanje odnosa i tim postupcima koje sa svoje strane postizamo daljnju odgovornost cjelovitog organiziranja, kao i udjelovanje promocije itd...

Off Znači kazališta i ustanove koje upućuju predstave odlučuju... npr. koliko dana trupe predaju molbu za jedan prostor, kazalište odlučuje kome će se ustupiti.

L. Ackermann: Točna. Većina od njih imaju iznimno stvarno političko angažiranje, dok neka daju gostovanje trupa koja se izvode. Mi općenito ne odlučujemo o tome aspektu. Od onih trenutaka kada trupe ponude svoj prostor, imaju listu u kojem periodu upisu, u kakvoj zali, po kojem cijenu... etyphike listu do pet mjeseci prije festivala upućuju u kontakt: glazba i filmovi i predstave određene raznih skupina kao npr. predstavljene u Programu Festivala Off.

Off Od trenutka svoje predstave postavljen, novac od prodaje ulaznica dijeli se između trupe i kazališta.

L. Ackermann: Ne. Najbolje dijeljenje je usvajanje cijene, cijena se radi o kazališnoj grupi, tako da skupina kazališna trupa odlučuje o cijeni ulaznica...

Off Glavni predstavni suveći se razgovor publici, kako je organizirano sa svojim publicom, smeta u udruzi Avignon Public Off?

L. Ackermann: Taj postojanje udruge je uspostavljanje kontakti između trupa i publici, tako da svi rade zajedno u tom smislu. Publica dolazi iz raznih institucija, sa, na i raznim

Festival
Off je ono

što od njega naprave
kazališne skupine, nikako
ne možemo unaprijed
govoriti što će postati
Festival Off

naglasiti karte Avignon Off, koje ima 30% popusta na sve predstave. Ne radi se samo o tome da mogu gledati sve predstave plaćajući manje, nego i o kontaktu u kojem ostajemo tijekom cijele godine. Bismo jednom godišnje dobivaju informacije o gostovanjima predstava koje su sudjelovali na festivalu, o programima narednog festivala. Između ostalog, mi želimo upitati da bismo mogli općenito tendencije i utjecaje avignonskih glazbenika. Postoje dvije vrste glazbenika: onih godinama raznih festivala koji su u kojem slučaju ne žele prisustvovati festivalu, nego od njih tak i nisu čini kazališni posjetitelji, festival upuća u njihovu svijetlu kazališnu budućnost. Dok u drugu stranu postoje i drugi tip publici znake godine novi, onaj stalni glazbenik, tuzni, parizitijski Avignona kojeg treba informirati i zainteresirati...
Off O čemu glazbenici iz obitelji nove. Ne želimo naći ni sate u javnoj publici, kako organizirati nova... međusobni publici?

L. Ackermann: Puno informacija o medijima, plakativima, putem programa, raznih kulturnih institucija...

Off Kako je odnos Festivala Off i Festivala Off?

L. Ackermann: To se dvije potpuno odvojene strukture. Na njihovu postojanje je sa zajedničkim dijelom - naposljetku od avignonskog festivala veliki kulturni događaj. Je petnaest predstava, ulazi pripada Off-u, naravno. La Gare d'Avignon i s. Publici je mnoge manje važna koja predstava pripada kojoj strukturi, mnoge manje nego što organizacija.

Off One godine, kao i raznih godina, u Off-u se ne može vidjeti mnoge dana iz ne molimo mogu reći i u in-

L. Ackermann: Da, postoj konstantna cirkulacija između in-a i Off-a, kako tečajima tako i umjetnicima. Neki umjetnici koje ste raznih godina mogli vidjeti u Off-u one godine su u in-a i obratno. Npr. cirkus Daparo ili Stenofis Newley koji su u Off-u prije deset godina. Umjetnici su se uključuju da imaju publici pokazati svoj rad.

Off Budući da ste poredili između kazališta, odnosno kazališne predstave i trupe, na koji način uključujete jav, osim u davanju informacija drugima i postavljanju u uspostavljanju kontakti. Da li u velikoj udaljenosti smeta prije pregovora nije predstave ili predstave financijske sredstva onih trupa koje ne mogu usvojiti dvije? Predstava u dolazku na Festival Off su objektivni i novi i ne kvaliteta predstave, tako da molite Program Festivala Off ne odgovara cjelovitom kazališnoj sili Francuske i umjetničkoj vrsti predstave tebiće godine.

L. Ackermann: To je istina i sa Paris i sa cjelokupno kazališni život u Francuskoj. Tijekom cijele godine trupe koje imaju udjelovanje uspostavljaju svoje predstave, poslušale i strukturu, pravilo, kvaliteta njihovega rada molite po svom radu na zadovoljstvo, dok neke druge imaju publici pokazati svoj rad... Nešto na koji smo se organizirane odgovara cjelovitom organiziranju kazališnih skupina u Francuskoj. Dodato su predstavljamo vrsta, na ulazi smo skupina, dajemo informacije. Npr. koliko znamo da treba dvanesta dila prihod od ulaznica, umjetnici čemo trupe koje znamo ta dva administrativna struktura. Umjetnici se sata na informacije, razlika na davanju općeta. Mi smo na veći način Jazna biloga (Jermak Public).

Off Festival Off je budućnost?

L. Ackermann: Festival Off je ono što od njega naprave kazališne skupine, nikako ne molite umjetnici govore što će postati Festival Off. Festival Off se naravno održa u kojem općeta i davanju, u budućnosti da nedovoljnom udjelovanje, smeta se o organiziranju avignonske festivala biti bit predstave i sata na što se najviše kod tamo ovaj francuski sa nekoliko godina.

Off Je postoj publici festivala ostao se razni umjetnici?

L. Ackermann: Ne. Festival Off se održa poznato kazališnoj životu u Francuskoj.

Takvog nećeg nema u Europi

VI. Iberoamerički
kazališni festival
u Bogoti

Píše: Agata Juniku



Terapijski Milići:
Borčani

Moram priznati
da su mi se
najviše svadjeli
hrvatski glumci
koji su naprosto
toliko
nenadmašivi da
su u meni
izazvali zavist



3 Predstave: Tri serije Paola Magallia. Zagrebačko kazalište mladosti postavilo je na 8. Berenmercihovo kazališno festivalu u Bogoti, po broju publika koje svojeglavi kazališnici privlače na svjetlo, logo se održavalo od 27. slijeda do 12. travnja ove godine. Ovoj hrvatski festivali omenen je 1984. godine.

Tammy Mikoy direktorica Festivala: Nakon što sam bila na jednom jako dobrom festivalu u Meksiku, postala sam jako i nama treba nešto slično – festival koji će predstaviti ne samo kazalište u dvoranama, već i na svimeznan prostoru tako da oni ljudi koji nikada nisu bili u kazališnu vodu u čemu se ti radi. Slično se može da je kazalište kompozicija i odlično intelektualno, ali je ne možemo tako kazalište je zabavno, to je njegova funkcija. Kao što i ima festivala govore, na prvom mjestu nam je kazalište – ono je ono što podržava, ali kako je uvijek pronaći 130 kompozicija iz 77 zemalja svijeta i sa pet kontinenta, to je zapravo najveći festival.

4 Iste ovogodišnji festivali bile je "Sveprisutni teatar i kupa stajalo, ali i teatar 20 stajalo upotrebu" i u tu zgradu u Bogoti su postavili predstave svih zemalja – što u najvećem mogućem smislu izlazi, što redateljke izvode izvanredno teatar kao što su promjena Bob Wilson, Nikolaj Zinab, Roberto Guili, Theodoros Terzopoulos i Heri Gulliver Festival je trebao predstaviti i poljan: George Strleher.

5 Mikoy: Kao stoljeće podlaga ima tendencije. Ne znam što će se dogoditi kasnije, ali kazališnika ovog festivala je da pokazuje i prihvaća se. U kazalištu se ne može sve završi pod imenom.

6 Paola Magallia: Pristup selekcije na ovom festivalu je, u usporedbi s onim što se događa kod nas, vrlo brz princip. U kazalištvu stari argentinska glumica izabrala je je nekoliko mladih ljudi različite razine i odabrala ih po kriterijima. Ona od njih nije tražila estetsko jedinstvo, već apstraktno predstavljanje, to jest dijalektički odnos. Tako je festival dobio vrlo različit program i zapravo funkcionirao kao jedan veliki masovni razmjena umjetnosti.

7 Predstave: Tri serije igrala je šest serija u dvoranama Ponce – stariji kazališni dvoran u centru Bogote, koja je nekada vrijeme funkcionirala i kao plesno-biro.

8 Magallia: Ljudi iz šerije festivala omogućili su nam nešto što je u Zagrebu iz različitih tehnoloških i organizacijskih razloga bilo nemoguće, a to je da se tri serije na zgru u središnjem kazališnom dvoranu, već u jednom decentraliziranom prostoru koji predstavljaju prostor stajalo. Osim toga, otvorila su nam i na pozornosti domaćih, 12 tona praznog kazališnog pjesnika, što nije bilo samo pitanje estetike. Naravno i to je još jako jako nepodnošljivo nešto, već smo sli u prostoru, adaptirali ga, potpisali ga prevođenju i dodatno sli u predstavi. Rekao bih da smo uspjeli na tom kazališnom putu točno kao ona kazališna umjetnica koja sama nije jedn, kao početak i kraj, život i smrt. Uspjeli smo od predstave napraviti ono što je vjerojatno trebalo biti u Zagrebu.



Tammy Mikoy

9 Mikoy: Što se tije predstave tri serije, najviše su se svadjela strancima koje su izliveni uspjeli postići u dvoranu, nešto na koji su izliveni prostor – to naglasila sama u razgovoru koja izlivena tekadonija. Utr dabra izlivena redateljke koje je gledatelj, masovni gostima da su se najviše svadjeli glumci koji su naprosto točno nametnuli da su u ovom kazališni svijet.

10 Katerina: Izvanredni Zagrebački kazalište mladosti tri serije su dječje tako veliki uspjeh da se o predstavi i Zagrebačkom kazalištu mladosti prvač čak i u drugim dijelovima festivala, kada je izvanredni ostalo i kada su se na programu našle predstave The Royal Shakespeare Company, Bardo Company i Piccolo Teatro. Tako smo na put otvili u velikom umjetnosti i pod njegovim priznanjem vjerojatno su predstave. Ispak Bogota koja je također bila poverna na festival, možda smo se i možda najvećim uspjehom ERM-a u njegovoj povijesti.

11 Gostovanje u Bogoti sa nas je bila izvanredno korisna i zbog toga što smo vrlo dobro odmahili i ovaj producentko-menadžeri dia prila. U upotrebu kama u organiziran kazalištvu, a posebno kao izliveni financijskih sredstava, predstavila smo nas i naša zemlja mnogo značajnijom nego što ona zapravo u tim kazališima jest. Sada je, naravno, pitanje kako ćemo to dalje održati jer u ljudi paze od nas selekcija. Povećati smo na 6 festivala (smisla ostalo, u Brazil i Norvešku), a poručeno su nam i naše izvanrednomašine predstave, što ćemo od toga realizirati ovim selu e tome kazalište kao kulturno sportska struktura u ovom gradu i doliu naše i šle prajati.

12 Ova tri Berenmercihovo kazalište festival u Bogoti ima različitost od neke starih manifestacija u svijetu, je izvanredno veliki pojam – ova zbirka na međunarodnu publiku izlivena od umjetnika, predstavnika, izlivena i izlivena, predstave prate izlivena razne godine Bogote i Kolumbije.

13 Katerina: Izvanredno je točno to dana izlivena godine izlivena razgovara izvanredno Ponce od ljudi koji su izliveni pogledati tri serije, a razne mogućnosti, govore sama na sebe i to je zapravo logično čemo se na najviše sa sobom riješi izliveni.

14 Georgia Ortel: Jedan od izlivenih festivala: Mladost nije bilo toliko publiku kao ove godine Festival je, od samog umjetnika veliki moment u izlivena tri ljudi. Ali izliven je svi da je u publiku koja je izlivena razgovara i razgovara. Takvog nešto samo u Europi.

15 Mikoy: Stvarno: Bogote su izvanredno ponosili. Iste imaj u kazalište festival jer je on odgovor prate razgovara i razgovara. To su ljudi koji izlivena e u izliveni i koji ne re boje.

16 U ovom kazalištu organiziran izlivena godine predstave izlivena festivala, na Tugu Bolivar i izliveni izliveni predstave izlivena izlivena od izlivena ljudi koji izliveni predstave izlivena: "To smo ja izlivena izlivena, jer ne izlivena nije gledati stajalo izlivena, vjero izlivena i izlivena predstave."

17 Berenmercihovo kazalište festival Bogote izlivena je izlivena, izlivena i izlivena izlivena izlivena izlivena.



Tri serije: Anja Šavagović, Opatel, Suzana Nikolić i Uroš Kušar



20. stoljeća ne samo putem glavnog programa, već i okrajnim stolovima, predavanjima, seminarima i radionicama. Najveći program održaće na izlazu izlaze festivala Bob Wilson, Tadatos Suzuki, Roberto Guilli, Ilan Pasquai, Turi Lyukomov i Paolo Magelli. Paolo Magelli održaće se seminar je na temu "Glumac u nezavisnom glumačkom udruženju".

P. Magelli. U okviru ove teme, održaće sam sedmi Dardo Morcio. Polazio sam nezavisno kulturni-jedini glumaca objasniti političkom buduću i njegovu ulogu na odnosi na političko-kulturni savremeni medijevski prostor. Nisi sam raditi Brčić pod uvjetom da se od njega na razgovor pod zvaničnu cijenu kumitir i buditi. Jer on je i stvarni tajnik glum: Inači smo odličan prijedlog Duge Kapri i, umoviti li se. Džiri na šparjelatim je takih rve dalekovost i rveći i šparjelatim. To je lica jreki i umoviti disankom koje bud oslik medijevski prijedlog Brčićev. **Željko Udovčić.** Leo Katanerli. Najbolja skiciranić i u mladi smo para dva tjedna u starom Hilton hotelu koji je pretvoren u centar za kulturu, a 25 glumaca iz cijele Kolumbije Semizar je pretvoren na nekakv čvrtim Koluma, a onda smo u centru svoje jedan kubić i razlikom festivalima po tu je palo na pamet da tamo napravimo pozorišnu. **I. Katanerli.** Prezentacija je bila vrlo zanimljiva i udvoje ju je na festivalu kroma. Napravili smo jednu nezavisnu verziju Dardo Morcio - odgurali smo gotovo cijeli dan i po jedan ili dva čina iz ostalih izuma, tako da se ipak dođe neki svojstveni ciklus. Ova lica rve izmalo intervala je odlično jerje kao mnogo ljudi i došli smo iz nekoliko zemalja pošto da radimo ista predstava - naravno, kada Brčić prevodimo na djelatni. Intervjuemo je bilo paravala i sa izvešće nekog suvremenog festivalnog teatra.

(Osim toga, desetine festivala ponudila je Paolo Magelli, reprodukcija sa festivala 2000 godine. Ista su pametna dobila po četvrtom sedmici. Sancho, Guilli, Pasquai i Wilson.)

Zoran Čabrla,
glumac ZKM-a u
Bogoti

Teatrom vlada konfuzija

Theodoros Terzopoulos,
redatelj

Theodoros Terzopoulos bio je najzastupljeniji redatelj na VI. Dvaosamdesetom kazališnom festivalu u Bogoti. Njegov "Arte Theatre" iz Atine gostovao je u tri predstave, Brčićev, Madonmatheori i Dierlet. Ova tri nastala na temelju teksta Heineke Mueller, od kojih su posljednje dvije radene u koprodukciji i međuvremeni "Arteatreum" čine toga. Terzopoulos je bio poveren da u nastup i kulturnoj glumaca redira i glavno koprodukcija ovogodišnjeg festivala, na koju polako je odabao Brčićevu Radhancu. Predsjednik je kofitela sa organizacijom kazališnih obilježaja ipak u Japanu 1999. godine.



Terzopoulos
na priki

homage Teodoru Kestaru, Stanislavskom i Brčiću. Iako je to samo-dla avtorizirano teatru ideja je u osnovi dobra. U svakom slučaju, dobro je da na prijelazu milenija u ovom gradu mnogi stvaraju, mladi iz njega, imaju mogućnost dati neki prijedlog iz napredni način. S obzirom da ima izumetara većini publike, ovaj festival je i politički zanimljiv.

B. Ovi festivali imao je namjeru dogovorenih i kreativno stajao u teatru. Šta bi po vama bio glavni problem teatru ovog stoljeća?

T. Terzopoulos. Misljaka. Nije stvar u dobru ili lošem podražanju, već u kvalitativnoj edukaciji, prevladano glumaca. Glumac je nekada bio centar teatra, a danas je odraz - nema ga zbog tehnološke, multimedije i razne vrste izvornosti. Glumac je danas samostalno samo kao dio kompazije. Tajna ljudskog života je stvar. Problem je u teatru - danas imamo pola samo u teatru teledija jer čitavo u doba TV nezavisnosti. Čini mi se, općenito, da teatar vladu velika konfuzija. Teatar velikih sredstva je stvar, takva sredstva više ne postoji. Iako se danas radi uglavnom kazalište malih nezavisnih struktura. Ali ako se govore poslušavmo velikim teatarima - gođim tajedjama, Shakespeare, Goethe, Brechtom - malda možemo ponovo naći put. Ako radim na teatru, poslušmo čita prijedlogi: muzika, ob, usta, omag - svi ti kadovi eksperti je tjela na od velike vrijednosti, a danas ih gotovo nema.

B. Posljednjih godina kofite je isto gotovo izjednačio pritom tragedijom i Heineke Muellerom.

T. Terzopoulos. Zadaćih deset godina radim na klancima i klancima. Radim sa svojim grupom na jeziku tjela i glasa jer tajgiji je materijal u tom smislu vrlo poštiven. S adaptiranjem Heineke Mueller pak, pri čemu je met bio Heineke, poslušmo ako radim što je razlika destruktivnog klancnog teatra. Mame, kofitir mislo koji omogu kodirati, istak, glumci i priča, u sobi kodiraju rupe, rupe, rupe. A šta je to kuma? Mita? Ne. Nije. Kada se te otkrije, može se muditi o pazu u teatru - praviću pauci i punoj para. U stvarj tragedije na djelu je vrlo namizije čestotno materijala, upuća i stranca, a kod Mueller je najpuno - dekadencija. S tim dekadencijom možete biti strana, u najpuno točke tragedije. Tajgini element kod Mueller čine pitanja - te rupe, velike tamne rupe tragedije. A on je stvarno postavio novi pitanja o tragediji. I to je potvrđeno od Američke, Sarmu, i mnogih drugih adaptirani grčkih tragedija i istova.

B. Je li u teatru mijer moguće dati u jednom mizu masovnom festivalu, prevladano "kafetala 20. stoljeća"?

T. Terzopoulos. Ne, nije moguće. Kad bismo htjeli predstaviti cjelovitu ideju ovog stoljeća, morali bismo pozvati mnoge druge strance - Petrus Kiocka, Petrus Stalica ili Petrus Zolicka, napredni odlični i Grotowski od. Ali na ovom festivalu morate uključiti reprezentativne radove strance kao što su Ljokimov, Suzuki ili Wilson, koji imaju vrlo čiste koncepte i jasne estetičke poruke i filozofije. S druge strane, bitno je i to da ovaj festival daje



ANNIE SPRINKLE'S POST-MODERN PIN-UPS

Q
♥



PLEASURE ACTIVIST PLAYING CARDS

u čarolitu? ... gdje je to opredenje za pokušanje
je začeta za mene prebiti u samu bitnost i me-
đuostoj, zračnosti? ... nešto je Chapter odlučio da
neke druge ugrađuje i performe tak prilože da
baci publici prikazi ono što žaga i umu protis-
tupiti takve neprospisane pamćenja? ...
Kazalište je očigledno upućenosti demagog tla. Nešto
se nije smjelo odgovoriti na to iznenađenje upite je
je sama tema, sklonosti i tina u kojem su postav-
ljeni poduzetništvo kako čitatelja nauzi i čemu je
riječ?

lita je tako neslovesno da je skupa iz Chapters (na razliku od zabavljarskih Brokeholera) ostavio ulazak u neograničen broj idanja. Zbog, po Zmesmer, bitak kao doprinos svoje stvari parat, bitakim postojao u svojim i nesavremeni prezentirao informacijama u njihovom centru. Za mene je pak naglasakovnja bila opaska (nije to prvi komentari, već obično na ulaznoj upitnik) neopje na svojoj komentari.

„... a, zabrinjavajuće ali na i iznenađujuće mali stepen stupa u skladu s knjigom čov. većina onih koji su kupili karte studenti su umjetničkih i dramskih akademija...“

Ja je postavljam ispravo i na dobru potpisu običajno na jednu sa strane od kopama je upotrebnost: valja, a na drugoj od koji se kao ne može. A to je distinkcija pojava, a odjekli na Pop utroš danka koji je lično zbog znanstvenosti, iz puka doznaka iskopano pronašao, a osim toga: vlastitoj vjetrovosti svojstva. Na pitanje: "Mislite li da je to upotrebnost?" odgovor zaključio, smislilo namo napuštio, a distinkcija osobito distinkcija. Zbog, čitavosti distinkcija sa predstavljaju kao stranicu distinkcija upotrebnosti (prijavu sa odgovorom, "... mora je to istomno ...") i drugi odgovor je: "Naravno drugi" ("..."), a drugi odgovor je: "Naravno drugi" ("..."), a drugi odgovor je: "Naravno drugi" ("...").

[illegible]

Declaration

iz kojih nije bila naravnata ni dobiti dobita ni nagradoljublje, nego penazivlje dobiti dobita.

[illegible]

U Zagrebu, gladi Evropera nije bila nadog pri-
vatnog. U osamostaliku komunističke organizacije
sustavno bile su javne, a svakom službu delo
shodno strukturi počinjaju. Chapter nam adresira
na našu stopu "Zagrebe, okolice, slatke,
vrhove na poručuje: ... (u slučaju je i u realizaciji)
kao kritika adremsa socijalističkim mreža područja u
kojima studentu uspevanosti i kazaljica mora
mama, i ude mora nekakvo, (izvrti) u skladu
sa rečen strukturalizacijom".

Postskriptum

Sez obzira na dvostrano odnosa intelektualne
necenzurizirane Rane Altheja, Franka R., Orlean,
Anne Sprinkle i Stefana, oni su mene posredno
doveli do desetina stotina objavljenih, neobjavljenih
i drugih izvora, redovito su sposobni da s obzirom
svake stvari na vlastiti način (članak, drukčić,
staloženje rečenica, sposobnost da u svim mislima
ostave otvoren prostor (potom salamo poruditi)
Ran Altheja mi je isporučio episu u Mexico City,
gde je trebao izvesti performans, kada su u znak
protesta opoziciji seljaci tane i kapljali profila
delirijom. Hvala.

U Cardiffu svoj performans je izveo, astmatičar, dijete, 30 i 31 listopada. Vidio sam drogi nastup. Sretna sam Noć svjetlosti! Ispalio sam se obratio Athey (odgovore kao bolničarka kad zvede one prebavljare i klanjane u Galibadegu, a kojim je naposljetku zabave te večeri.) Nakon performansa bar je bio kratak mirazima za Noć svjetlosti među kojima je bila i pripadnica Chaptreva kaznila u krstima gotovo identičnim onim Atheyevim. (Koji još je čarila iz kuća uzana bila je, spali, i dalje.)

I na kraju, najbudejće od svega, na postavku nakon odnosa u modernizam, završavaju u liniji od: Times kojeg je svoj suputnik u svetu mase iz prve klase, pročitao sam da je pred nekoliko godina, kad sam otišao glasio nadpis Anne Spence. **Mika Tyson**, berik bekstisov broj svjeta u trklici kategoriji, pravilo ekspertiz broj sporta tako da je **Swandaru Holyfielda** odgurnao iznad f

Robert Ayres je profesor na Sveučilištu u Nottinghamu

a smoking pipe: Mila Đurđević

J. Clare Armstrong, "Nikto ne volit bol'she umnykh", *The Guardian*, 25, 18, 1997, *doslova* *The Week*, p. 8.



Z@DAR SNOVA

Međunarodni festival novog kazališta

10. 06. - 25. 06. 1998.

srijeda, 10. 06. 1998.
OPENING PERFORMANCE
JACQUES VALENTA
U. Knjižnog Ostvarenja, 20 h

MONTEŠTROD (International):
Fragile/Work-in-progress
HOK Zadar, 21 h - premijera

GRUPNA IZLOŽBA STAJERSKIH
UMJETNIKA
OTVORENJE
HOK, 19 h

četvrtak, 11. 06. 1998.
MONTEŠTROD: Fragile/Work-in-progress
HOK Zadar, 21 h - 2. izvedba

Nightshift -
BOJAN GAGIĆ: Švedski stol
Mala Scena, 23 h

GRUPNA IZLOŽBA STAJERSKIH
UMJETNIKA
Galerija Vlaslov, NIM, 19 h

petak, 12. 06. 1998.
SUBTHEATER (Amsterdam):
Theatrum Anatomium
HOK Zadar, 21 h

Nightshift -
OZZY & MARINA: poetry
Mala Scena, 23 h

sabota, 13. 06. 1998.
SUBTHEATER: Theater
Anatomium
HOK Zadar, 21 h - 2. izvedba

OTVORENJE MULTIMEDIJALNE
GRUPNE IZLOŽBE
Galerija umjetnosti, 19 h

Nightshift -
H. C. BOKER
Club Forum, 23 h

nedjelja, 14. 06. 1998. - ACTIV
2000
LUKA SPOJNIC & GIUSEPPE DAL-
L'ARCHE: Kô za ljude, Instalacija
st. Domink, 19 h

ponedjeljak, 15. 06. 1998.
HENRY MULLEROW (New York) &
NICOLAAS RAVENSTEIN
(Amsterdam): Wide Recital
st. Domink, 22.30 h

DALMATIA NOW
HOK Zadar, 20.30 h - premijera

utvok, 16. 06. 1998.
DALMATIA NOW
HOK Zadar, 20.30 h - 2. izvedba

HENRY MULLEROW (New York) &
NICOLAAS RAVENSTEIN
(Amsterdam): Wide Recital
st. Domink, 22.30 h

Nightshift -
CHRISTIAN SUCHY (Vienna): Infe-
tiche
Mala Scena, 23 h

srijeda, 17. 06. 1998.
day off

četvrtak, 18. 06. 1998.
LADBACK koncert
*Trg 5 bunara, 21.30 h

petak, 19. 06. 1998.
FOURKLOP (Ljubljana):
Hollendolke mladi
HOK Zadar, 20.30 h

MELAOOLINA YOUNEED koncert
Trg 5 bunara, 21.30 h

Nightshift -
ZLATO KOPLAR (Zagreb): KI,
performans
Mala Scena, 22 h

sabota, 20. 06. 1998.
B.P. CLUB ALL STARS, ELVES
STANEC GROUP, BLACK COFFEE /
Jazz night
Trg 5 bunara, 20-24 h

RUGLA ELEMENSTE: Sia
st. Domink, 22 h

nedjelja, 21. 06. 1998.
COMPAGNIE ASYMBOLIE (Paris):
Chaque d'anges livres à la
sculpture
HOK Zadar, 20.30 h

SAKE koncert
Trg 5 bunara, 21.30 h

Nightshift -
KLINIKATA: Trg pelina, perfor-
mans
Mala Scena, 22 h

ponedjeljak, 22. 06. 1998.
TUD MARTINVIĆ: performans
st. Domink - Forum, 22-24 h

Nightshift -
VALERIA T. BORTIN, blues koncert
Mala Scena, 22 h

utvok, 23. 06. 1998.
JASNA FRANKIĆ & ZPA: Fullan
HOK Zadar, 20.30 h

DANIE URBAN & BAND,
koncert-performans
Trg 5 bunara, 22 h

srijeda, 24. 06. 1998.
VLADISLAV STEFANKOVSKI TROJ, kon-
cert
Trg 5 bunara, 22 h

četvrtak, 25. 06. 1998.
STEREO COMPANY (Zagreb):
RockRoll
HOK Zadar, 21 h

CLOSING PARTY
Saturnus

Ko ih treba?

Selektor služi ili ideji drugoga o tome što bi kazalište trebalo predstavljati ili ideji drugoga o tome što bi imenovani selektor mogao odabrati poradi predstavljanja

Piše: Goran Sergej Pristaš

U svojoj posljednjoj knjizi *Man Looking for Words*, koja čine tematsko naslovljeni tekstovi pisani za brojna izdavačka priključna ili međunarodna susretna predavanja ili umjetničkih glasila europskih kazališnih scena, nizozemski kazališni producent, publicist i pedagog, autoritativni scenaristički profesor Mohry i poljudnjeglasitog stalja Daanra (jedn. *Paulya* 6/7), **Klaasert Den Cate** ponovno je objeina jasno (isto čitavo tekst pod naslovom "Festivali: što ih treba!") U podzastvignjiv postiznag evidencijom od osamdesetak festivala u posljednjih tridesetak godina. Den Cate uključuje da festivali nisu suvratni umjetnička (gleda na oni još jedan od izvora grještivih ugovora i visokim umjetničkim postignućem kao takvom), na publici (jer je za mnoge deficijenti u heterogenoj kombinaciji umjetnika, kazališnih kulturnih organizacija, kazališnih kulturnih organizacija, kazališnih kulturnih organizacija i potrošačkih preprodavaca kulturnog) nego predstavljaju festivali i političke. Prvi su festivali bili de la, svoja umjetnička ideja poboljša u svoj vlastiti kompleksnosti, drugima da ih svoja jedinstvena politička ideja reprezentirali u vlasti ideje o kulturnoj kompleksnosti. Upravo bih volio na bazu malim tematski predavanja (u narativnom i diskursnom) i selektora festivala. Producenti je izmjeniti stvarni, nego najmanje i analitički festivali. Njegov je cilj da u kombinaciji savra, politika, umjetničkih ideja i umjetničkog tržišta promatra svoju vlastitu moguću sugovornost i ekonomskih, političkih i umjetničkih tema u kazalištu. On odabire suvratni funkcionalne, organizacijske, stvarne, diskursne i analitičke festivala. Selektor pak služi ideji iznagleda festivala (razgleda od političke delugovnog ili odabavog razmatanja festivala). Selektor stari ih ideji drugoga o tome što bi kazalište trebalo predstavljati ili ideji drugoga o tome što bi imenovani selektor mogao odabrati poradi predstavljanja.

Nalaz je kazališna scena naprevo bogata refleksivno namijenjena i različito podizana festivalima. Među najviše podržanim su u lokalnoj kazališnoj, ali od države vlastosti. Tu poudizana ideja nose valiti (jedn. festivali u Dubrovniku i Splitu). Valiti po ulaganjima, mali po broj predavanja. Ove festivali su bilježni namom godinama u kojima se održavaju mogu skupljeni kazališnim kontinuitet, što nije novo, ali je u skladu s reprezentativnom svojom koji su se razvijali. Pogledati U malim bolji program postiznih stvarni, valiti de da se ne novici sa sve više visvija trošak na gostovanja tzv. kazališnih umjetnika i kontinuitet, što bi trebalo biti svakom programskom obavezom samog festivala. U slučaju Dubrovnika takov koncepti donosi više štete nego koristi i na tome se ne može zamisliti festivali, nego distavog kulturnog politika. Jedan od kazališnih problema kazališne politike u Hrvatskoj jest organizacija turneja u zemlji. Bol Dubrovnik tijekom godine ovaj razgleda o predakoj teatri "Mama Druzi", jeri ideja stvarnog-malima predstava po u ulaganje u "međunarodni" festival zapravo ulaganje u turneju domaćih grupa. Ne bi li postavlja bilo isplativije organizirati tijekom iste godine, kad za predstave potpuno skuplana, a u Dubrovnik donosi ljubitelja kazališta u cijelo Hrvatsko koji će valiti nekoliko kazališnih europskih predavanja? Ne laka nije stvari u cijelo kazališta domovnja, opetli amankala na vlastitima boravak u Dubrovniku u jedn sezoni kad grupama namu lokaliziranih festivalnih predavanja. Split je pak deset lica osuđen na to da guta "naprednastavne" od "reprezentativne" u hrvatskoj kazalištu i tome bih dodjeljivao naprednastavne predavanja, ali bogati festivali koji ne laka drugo doli bolji ih ideji kojeg vezu opremnog dubrovnog koncepta. Ili grad pak nosi Maručen dane, legendu hrvatski usudjati

forma jugoslavinskih festivala. Festivali donosi dane jasno je koncepta, ali njegova previde u kojim smislu kazalište može nastupiti samo u jednom svojem predizacijom, bit obna sa kvaliteta predstave, više govori o strukturalizmu reprezentativne, nego o stvaranju se vrijednosti. Posljednje nedostaci ako kritičari stvaraju festivali poput Dana staze (koji istovremeno stvaraju sve što može privući pažnju ili funkcionalnu politiku) i MNTM-a (prvi naslov sa jakim ritmom zbog prevoznosti i jasnih zapreklivosti koje sadrži), ali oba ova festivala nisu po rahu stvarni u našem kazališnom kontinuitetu pa bi ih bilo perativno gubitak nekako gdje sem se dolaze. Jed bi MNTM i mogao postati iznagledom festivalom koji je istovremeno postiziv Hrvatske za mnoge festivali Europe i širevanje (iznagleda "međunarodni" moglo bi biti i dobar apri takvog koncepta), kada bi se on odavno prema problematiku koji bi predstavljao, a ne analitičkim i megalomaničkim poglavima kao što su festivali 90-ih. Među jačim konceptima festivala vlasti može reći pojam Festivala glazbe u Vukovaru i Festivala malih scena u Rijeci, ali glavnu prijetnju i ovi festivali čine predstave koje valiti valiti za gotovo svim našim festivalima (pa i Dubrovnik) sta poznato postiziv postiziv Festivala. Stvar valiti mogao bi doživjeti i novi, mladostni i analitičari festivali. Jedan senca sličnosti sa konceptualnim idejama je postiziv prema predstavljanju koji ovaj iz Splita li iznagleda. Naprednastavni na predizacijom (jer obna sa kvaliteta predizacijom) Tjedan nastupljenja glasa (glasa kao kritičari), pakli PUT (naprednastavni kao kritičari), PUT (glasa kao kritičari) te osvajanja TAKI (stvarnastavni kao kritičari). Navedeno bi jedan od ovih festivala nije bilježni domovnja politika da postiziv festivalnih kritičari stvaraju li povrat kvalitativne.





zamrzadovoljna i potonula je u
glatke

Legitimisti? Votera grupa deluje
kao flakulazna skupina od hoc
skupljene u nastup. Nisu im-
pozitivne i ne pokazuju nikakve
povezanosti da to bude. Dole
stidljivo svoju neznanost i
time i sloboda (stidja)

Prezentacija? Na sceni dolaze
nepoznate potvrditi i svoj
diz medijnog katala bilo je
možno da se nešto ostvari
napredno. Kadu da
nagledan od vel potvrditi
festivala nije upanjevao
one vrjete (da on) rano
napredno vrjete ogre-
zanosti) odlikuje ra-
pazviti svoj vlastiti
festival i za kojeg bi
moguća rphora
vlastita organizaci-
ja. Na vrjete po-
vaja i neke isto-
voljivosti i sdele
Odluka datum i
ostvarenje organ-
zacija. Posleda izostala, i

festival i organizacija dobila se ista
ima. FAKI (Svaki povezanost i modernizirani
travma nije sloboda)

Praviti? U početku je to bilo jednostavno. Nika
nam ne da prostor pa idemo igru na ulicu. Tako i
tako je većina posjetika bila dramatično
nadmirena pa je ulica (jednom intencije se
slučajnom postaracima) našla alternativna
prijelaz za neke probleme. Tu i tamo bi se dobila i
neki prostor mo to su bila samo privremeno
prijemaj. Na rvi suda, tu izgube ATTACK
Olimpijade i jedan i drugi FAKI. Alternativni je
našla prostor

Gljivo? To nije u manifestu.

O samom festivalu radimo mnogo. Prven je
Performanse, instalacije, akcije, predstave ili jure
ili raste gljivo. Ovaj je samo popis grupa koje
su nastupale (jednom nastupaju)

GRIMMY (Ljubljana), FRANKAL BALUS TEATAR
(Sloje), KUGLA GAUMIŠE RES AMBALAŠE
TEATAR XXX (Pula), LA VIT EN ROSE (Ladje)
ČEP ČESTO (Kraje), CRNA KROKIRA, BELVEDER
(Zagreb), U.B.I., SUJESTI OLIVJE LE CHEVAL
(Tudja), Radiolica Dramskog Sveučilišta SC-a
HSC YOUR BICHN ... SCHMITE TEATAR, GOLF
VIŠEŠI PORN PIGS BRUVNO BIFAK,
D.I.E.E.L.

Gljivo nije drukčije svedeno grupa je u Zagrebu.

FAKI MANIFEST:

FRONT – prva linija borbe
ALTERNATIVNO – drukčije od prevla-
davajućeg
KAZALISTE – mjesto života jedne
od umjetnosti
ISPAD – akcija u javnosti

* U središnju 27.04-03.05 u organizaciji ATTACK-
a (Autonomne Teorije Kulturne) od 048 je FAKI –
Festival Alternativnog Kazališnog Festivala



Teatar Kabluša: Intervetori

amatera čini utjecaj shvaćao mu profesionalac: misao ovoj stručnoj majmari samo petite razmjera, kreativnog modela koji se - ako modificiramo, proširimo i daseiziraj situaciji prilagodimo definiciju **Vlade Kraljice** - podaje predstavljajući nam nekakva glavnograditeljske profesionalne produkcije i okupacija u estetici zabavno-kulturno-pulnog kazališta. Izgledom amaterskog modela ob jednom kojega se kazališta amateri prijavljaju izazovima kazališnog izražavanja, a organizirano, metodično, funkcionalno i desetoj rješiva reka književnosti, definicija u Puli, nakon razlika u **THEATRO** u 1996., četiri grupe, Leo, Darko, Inat i Prolis, manifestiraju amaterskim odgovorima vlastitim - manifestiraju

Četiri grupe koje su odličila naklonost vasa i amaterskim, posebice ljube na svejednost okupacija didaktičkog izražavanja od strane pulskog teatra, formata na svojevremeno kazali, pokrenula međunarodni festival **PUP** i provela ga festivalom izvanredno-ekstremnog, ruknog i amaterskog kazališta. Kazališni dio programa **PUP** a je također: sadržaj je bio: jedna predstava po člana kazališta, dovode se naklonost prijatelja i manifestiraju i na kraju pridoda tek jedna dinarica u **THEATRO**, koja objavi emite ljube model, ali se pritom borim naklonost, prima doživljaju, ljubite kazališta, mora manifestiraju uklopi u predložio je napajanje, eksperimentiraju kazališta kačivo njeguje sam kazali. Transfer do zida samo drugo držanje amatera i jednog na drug festival dogodio se kao stvaraj okolišta, a ne kao posljedica dogovora o propoziciji glavnica sustava. **PUP** je festival pozivaju energija i ljubavi ideja, ali stoga ima perspektivu slabi apodiktiziraju promatracija godišnja naklonost reka držanja glavnica kazališta, a naklonost su bali predstave i drugo savremenog kupa poklonija kao napajanje. **PUP** sebi dopušta paradokso: koji amateri i program i koncepcija festivala na stoji se festivala i tak u koncepciji su napajanje (jerna tog festivala amatera koji nije

Izlaganje predstava, zbijenih u jednoj jedinoj kategoriji - "amateri", kriterijima koje po definiciji ne mogu izdržati, već je godinama izvorište frustracija većine amatera i uzrokom krize iz koje se tek najizdržljivija i najodlučnija manjina uspjela odmetnuti

zadržati napredovanjem!) nametne u jedna strana predstave nametne kvalitete i na **THEATRO**, a o druge strane vizualno-profesionalna perspektiva pogled. **Republičke** **Republičke**, **PUP**, kao stabilizirano festivali nekada pronašli, a danas samostojni i postaplikativno napredovanjem amaterskim, razlika je izgrađen u u okružju manifestiraju amaterskim i stitua li su se mogu odviti kao izvanredni eksperiment u amaterskim. U koncepciji u okupacijom manifestiraju profesionalne produkcije u profesionalizma, pokrenulo četvrtina, tek što je kreirao u novi koncepte izvanrednog kazališta, nakon na prva - kajna se naklad taku postizila - na osnovu i tritina predstavljaju snaga književne se odvire **PUP** tako protu. Posledica dok neke od njih bane amaterskim. Posledica dok se nedovoljno manifestiraju i nedovoljno stabiliziraju se pokazivaju odgovoriti manifestiraju neke snaga, daleko upotrebljavanja modela

tritiro manifestiraju u drugom manifestiraju. A upotreba u koncepciji u krajnje se četvrtina bane amaterskim, a manifestiraju manifestiraju amaterskim, posljednjih 14 naklonost godina kulturnoga mladi amateri kojima tritiro predvodnja izvanrednih. U odgovoraju profesionalizma i profesionalizma

LIDRANO i **PUP** su razvijala vizualnog sustava, manifestiraju na odjednom od manifestiraju manifestiraju. Prema van, njih odvire jasno zaslog da prihvati kazališta, ali amateri sebe mogu se razviti i problemima koje je tritiro manifestiraju. Organizirajući problem **LIDRANO** je visak predstavljaju, manifestiraju problem **PUP** a je manje predstavljaju, jedina eliminacija mači, a druga amaterske točaka amaterske da eliminacija koja čina se stvaraju kao egzistencije. Naposljetku U sredstva, **SOAZ** i **THEATRO** manifestiraju sami sebe na drugoj sto ulazaju u vizualno manifestiraju amaterskim u amaterskim: profesionalizma. Ujeto da kama manifestiraju, manifestiraju iz razlika, čini ga postizila, vasa olo stiti i stiti u mači.

Kriva manifestiraju manifestiraju iz razlika u Zagrebu

Theater amateurs and the professional discipline

Merin Blazević writes about the problems of amateur theaters and about the existing festivals which are inviting amateur performances. Festivals evaluate those performances according to the criteria of professional or mainstream productions, while at the same time the new, hybrid forms of mainstream are appearing within the non-institutional theater production, which is hindering radical and experimental development of amateur theater.



Razgovor s
**Robertom
Ciullijem,**
redateljem

Piše: Slobodan Šnajder

O snošljivoj težini samospoznaje

Glumci u mojemu poimanju jesu oni koji traženja unutar neke uloge uzimaju tako ozbiljno kao kad bi se radilo o nalaženju vlastitog imena

Ciullijem, teatar na Ruzeti, Milbeta, u svjetskim razgovorima, važna je kazališna adresa. Na nešto koji sigurno ima sebi svojstvenih promejeja, Teatar na Ruzeti razvio se, s jedne strane, u prvi antropološki laboratorij za studij razlika (kulturnih, mentalnih, u najširem smislu riječi tradicijskih), uz maksimalno uvažavanje drugičijeg; s druge strane, ono što se na drugom kraju istraživanja sadaje kao predstava, što se dalje može vidjeti (u hegelijanskom smislu – kao osjetljiva njanja ideje) jest nekakvi samostanogovori jedne jedine imaginacije, one Ciullijevog, najdruštveno u kojem sam se u teatar-ima – takve koje računam desetina za svim riskiranim, a penjačije se svojih autostrukcijama "Tko govori o pokljedi?" – pitao je Rikar, "Kad je lihi sporan sve." Roberto Ciulla riječi su u čemu potječu, a po svim prilikama, promiču se u nekim svojim običnim fragmentima pogledima pokličinu samostanovnih starih majstara, na koje još dugo doživljava njekakvu predstavu. Na nama se ipak čini da je on odnukao mnogo dalje od (svojih) svih drugih koji suje predstave (ima još u nepošivih). Teatar na Ruzeti zasnovan je 1980. nakon poprilično dugog boravka kroz kazališna pragaž Hailje i Njemačke. Imao sam rječito sveto mnogo puta objeđeni pomajnjaga prirova, još neograničen, koji se upravo napušta, a tako ih je popuštiti. Uživao sam neograničeno putu u

onoj glumačkoj slobodi koju Ciulli promiče u intervjua koji slijedi, u kojemu polako raširen u svojoj metodi, težnje o njezinu mudroj osjetnosti. Od iznastava koje sam još u dječjoj skripti, u dječjim skriptama i neznanjima znašiti, ono što Ciulli i njegov dramaturg Helmut Schuster (ne, izgleda ni najbliže nekoj modernoj mašici comedie dell'arte za koju je umjetnička sloboda bila sloboda odgovornih vladara koji su se tek tako mešali boriti za svoju stvar. Na čemu takve jedne trupe Roberto Ciulli jest istoleben i potence, i onse, i brat, i rane za plikanje, i materijal, pa i trazar koji odgaja ne svoj sedim dan. Kad Ciulli u svojemu objasnja – u kojemu, izgleda, nema nikakvih stvarnih adeta, u rukavu – prigovornosti govori o slobodi, o odgovornosti, o osjetnosti, onda u tome ima stvarnog pokriva, ima takve i slobode, i odgovornosti, i osjetnosti. I to, male riječi, a svijet se više potuče. Može roči, razvira u teataru.

Roberto Ciulli rođen je 1934. u Milano. Studirao je i diplomirao filozofiju u Milano i Pavi. Godine 1960-62. živio je i vešće milanaka kazalište Il Globo. 1965-73. rođen je kao redatelj u Deutsche Theater u u Göttingenu. 1972-79. bio je direktor kazališta u Kölnu, nakon berlinskog intermezza, od 1980. vodi Teatar na Ruzeti u Mailbergu. Promiče Ciulli nije mnogo radio na Brechtu, far-



realizacija o "tiskinu u spornog" ipak vabe k ovorn autoru, baš kao i svi oni akcenti stavljani na pojmu odgovornosti u javnom nastupu, a možda još i više dobitijaj glazba kao igra uzurari mnogih utjecajevana ope kao da "Ne bilo ja Gluck, kao i usjetjeti i komedije dall'aria, utimno grje je samo stiglo, ve je danas izvorno da je u stvari mnogo više dao nego što je uzajzilo. Njegova vraga putuje kroz vrijeme, ne uvijek linarnu proma naprijed, ali uvijek putuje. To znači, napreduje se. Guhl se i sjetila Benjamin je pisao o tome kako je postojao važna zaklata, uspjeli izgubili se. Testar na Rikht upravo se sprema, trina predstavama uglavnom po Fausta Goetheovim, "izgubili se" negdje na Putu svile. Brecht bi kazao: "Igraime igra u pomenjivosti svijeta." Nje lako goiti se toga usred jednog svijeta, u kojem je vraglano nastajanje mnogih svijeta, čini se, ukazalo mogućnost promjena. Ona je možda dokazala i mogućnost samog putovanja u nadzlatnom svetu rjeđa. Doprinosi danas rasli možda još jedan, kazali sebe preopčinjenog na neko drugo točno koordinirano nastupa, ali uade nepremjenjivosti produžavanja poljedelne istosti. Testar na Rikht napreduje putuje od fante, a ovni nastupa koje su na sebe uzimali prvi okirivati

Razgovor Ulricha Deutera s Robertom Chajjem o berlinskoj glazbi

B. Brecht: U
dijalogi glazbe

U Deuter: U odzvu na ono što se u berlinskoj obično misli. Veće pomenje glazba podanpe nu mnogo važniji uloga. U čiste Hjelk glazbe na scini promjenili u "autora". Kaje nu ljudske predisponeije, te kakva izobrazba, sadu glazba da će mogao iskazivati ovim izrazom?

B. Chajk: Kakve glazbe ima baš onaj tko je autor jednog života, ili čak više njih? Kako odgovili čovjeka za ono "kidi čovjek"? - Ilo sam još studeni, uobi posljednjeg ljeta u okviru svoje pramozge. Irlino sam mnogo da tog nplia, a to zbog tadašnje uako intelektualne blokovi s našim profesorima, radilo se o Hegelovoj Panovostoljki zloba. Maj je tadašak bio prvi jedini izrazica, potom je pojasnili i ideomativni. Bio sam se odobio spremio, pročlao sam i objasnio važne mjeste, i to, kako sam memo, gošćice tešna, šavile klavira. Posao sam uadi profesorovo lice, koje baš nije spile šikini zadovoljstvom. Na moje pitanje odgovori on da se od mene nadao nešto drugom. Bio sam zbunjen a on je nastavio: "Zanimi da si na Seifitz Ljeto tam i pak, i ti misli jedno stajilo pod kolna sjedi nekaj seljak povišen ješam i plima. Pridoi mi i kani razgovorati razgovor, to tebe pogni da

je na njegovim. Predložio je da sam ja taj seljak i pokušaj još jednom objasniti to izjesta u "Bijelcu". – Ova anegdota iz najbli "godina učenja" koja dočeka svaki izmaka ovog napisanog i živog za me je ključ za kazaljicu, to jest upravo glumačku funkciju. Ova mala prepreka objašnjava zašto sam ja u sredini mogao kazaljicu rada preuzeti glumca, i to glumca kao autora, kao trajnog okrivljenika onoga što se desi nama, a ne glumca kao interpretatora, kao prikazivača napetosti. Glumac je spremnik, njegova je zadaća spoznavati da bi se naša društva i duh njegove kulture trajno držali na životu, bude se pojedinci koji su spremni za tu kulturu znova oživjeti, kao da bi oni bili njom naslutni oživjeti. Ovaj vitalni moment u spoznaji, a pre-otkrivanje, što je naša svodna funkcija, upravo potvrdila sam osjećajem. Potom toga kao da izlaskom Kaskara kategorikom operativno postaje glumac autorom, i samim tim neposrednom rukovodilac i osjetilom dostupnog čovjeka na svim kao stvarovatelj kategorije jedne kulture preobrazila u jedan konkretni individualni tijek.

U. Deaton: Ali filozofski semantici istinski nisu vezanostom izobrazbe na njemačkom glumačkim životima.

R. Chaff: Ne radi se tu o filozofiji, već o mišljenju.

U. Deaton: To sam već rekao. Stoji da potvrditi jednog dubljeg značenja o našoj kulturi i sposobnosti da se ono pridaje gore na svim u razgovoru se "predložiti" dolje u paragraf. Njemački, naš predložiti o posredstva glumca čovjeka se kao da sam sam da predložiti pogled što na svim izobrazbe glumca u Njemačkoj.

R. Chaff: Ne tvrdim ja da se radi o dubljem znanju, ne svako se radi o jednom znanstvenom ili ne više poznavanju znanja. Ne radi se isto tako u razgovoru s jednim "učjenikom", već naprotiv o dubljem s jednim drugim potvrdila sam autorom dolje u paragraf, nalaze s glumačkim. Ne iznad svega, nikako se ne radi o prikazivanju svoga ili onoga, već o jednom izravnom stvaralačkom tijeku. Ne svako odgovara svima da je moje poliranje glumac i angažman nesposobne s aktualnim načinima izobrazbe glumca, nastupanje da se neko tekst doreže tako kao da ga je našao glumac sam a ne Shakespeare u razgovoru evropskog kazališta naprotiv se ne prebilo. Naprotiv, savršeno iznad zaključaka.

"Vremeni izobraz" ali ni neko objektivisti koji onda ne dopušta takva vrst opravdanja koja bi našla našu tekst-predstavu-vrijeme.

U. Deaton: Taj sam i "oprem" ženi ženske osim da se ne radišiti, kao da glumac naša jerla kao prikazivati. Što bi možda postoj s ljudima koji su izobrazili a čov čovka?

R. Chaff: Svakom mogla rada nije samo u nastupanje predstave, već u ohrabrenju i podršku gluma i u njegovoj samospoznaji. I tu se ja upuštam na svim onima koji su spremni dati se na taj teški put. Baza je autorsko u evropskoj kazališnoj tradiciji prebilo kroz jedan razgovor koji na naše nastupanje kazalištvom nastupa. Sve dublje u naše svijetle "autorstvo" postojevanja se u stvaranju dramatičnog teksta.

Kazališna umjetnost ostajala je u okvirima

isključivo kazališnja i prikazne. Tek se u našim starijima razvila jedna nova kazališna samospoznaja. Ona je potpuno iziskazala izobrazu na nov način, a same je redateljke preobrazila u autoru. Ali sam je glumac i dalje ostao interpretator, ali sam je izobrazili samospoznati redateljke dolje. Sada smo, možemo, dosegli do jedne iznad svega dragocjene kate, na koju napokon valja izobraziti preobraziti i samu funkciju glumca. To je ovaj trenutak kad sam je dolje predložiti ovaj već objasniti razgovor, to jest upravo ovaj način u glumac sam naša oslobodići od našeg čovka funkcije to se sam trebati do potpuno autorom. Naravno da ovo samospoznavanje glumca dovodi u pitanje sve druge funkcije u kazalištu. Ovdje se čini nemogućim, po potrebama ovog naša dovodi u pitanje sve stvaranje kazališta. A već je dugo, u našim međuglumačkim društvima svaki od nas postao interpretom sebe samoga. Me se uvaženo obistupano tako virovanje glumca da glumac kao interpret nama više nije u potrazi. A isto naprotiv, sam je društveni realnost u našim izobraznim načinima postao naša demagogija. Glumac kao predstavljač postao je samoprijatelj i sudija. Učestvuje li on sada, što bi odgovaralo njegovu nastupu, i opet prebilo naša funkcije u društvu, mora je postojati na našoj našoj, kreativnoj razini. On mora nastojati doprijeti do jedne žije koja se naša naša realnosti, naša realnosti koji danas predaje sve to više predstava. On mora predstati sam kao društveni realnost, umjetnik da ga publika predstoji, napokon, on se nam predstavlja, odnositno, u naše nastupanje naša riječi, on mora postati oslobodi.

U. Deaton: Ne nije N baš razgovor oslobodi, u našem slučaju barem na Zapadu, od sedamdesetih naovamo, neko vrst konzervativna za izobrazu glumca?

R. Chaff: Pri tome izobrazne metode imaju jednu uvjetnu predstavljanje ulogu. Za razgovor osobe nema nikakve metode. Na temu "oslobodi" pada na na puzati jednog naša kod autora: "Ovdje se mi pojedini koji žive za svoj međuglumački govor".

U. Deaton: Dovolje, nijedan predstava neće iznad je praktičnom osu ili naša metoda. Što se, do čovka, stvoreni. A ipak je glumac do na vrhu riječi one sposobnost glumca koji dolje se koje bi se moglo radi da bi se naša naša bih kod Chaffa.

R. Chaff: Na metode praktična se nastupanje, ako i ne uvjetima. Isto dugo dok se krećemo unutar vjeh, nadmetanje, puzanje kategorije, mi možemo možda ići. Metodološki mišljenje je naša samostavljanje za ono što još nije vidljivo, onemogućuje upuštanje u kod nepredstavljanje se naša ulazak u procese samospoznaje, naša ovog naša predstavljanje što, kao kao kod naša da neko umjetnik, korrespondenja se žvokiti samim. Što oni koji su upravo krećemo što postaju doći do kod nas na svim.

U. Deaton: Neki smo se u svoj oslobodi napravi na našu našu glumca. Kako izgledaju glumci on koje se bi oslobodi?

R. Chaff: Oni su jedno, od svoje volje, sve u jednom trajnom našu izobrazu. Posredstva princip u Bujenku, ovaj takav naš "kazališni glumac", postaje naš vjeh, u igri, naprotiv ovo prebilo je. Glumac kao da bi to bio iznad, u

Smisao mogea rada nije samo u nastajanju predstave, već u ohrabivanju i podršci glumcu u njegovoj samospoznaji. I tu se ja upuštam sa svima onima koji su spremni dati se na taj teški put



Modeler: Don Juan

pasaj svijesti da se radi o glumi. Pri tome glumci spaju da su takozvana "glumačka sredstva" postala u vrlo ograničenom smislu, ali ga čak i ne upotrebljavaju. U taj se točki uključuju takozvani pozorišni, teatarski vrhovi, o kojima se govori mnogo, ali da se zna da ne može do kraja uključiti iskustvo ali da takvi glumci imaju teškoće probiti se u drugim teatrima. Mnogi znaju o "princu Don Juanu", stvaralačka sloboda. O tome mogu samo reći: na najviše niti ne opstaje, već se to od njih izlazi od sprave te slobode. I zato ako tako izmače stvarni kontekst glumstva.

G. Decker: Što, po Vrhovnom umjetniku, predstavlja rođenje jednog glumca u takvom slučaju?
R. Gullit: On nije podan za ovaj smisao u glumi. Ono do čega jednom dođe on tek usvajači dalje usavršava. U taj tači on nije u stanju da otkrije sebe samog. Glumci u svojim pozorišima jesu svi koji tražuju unutar neke uloge izraziti neko osjećanje kao kad bi se radilo o kazalištu vlastitog života. To je najviše smisao rada na ovoj. Onaj rad koji predstavlja nastajanje nekog društva. Svaki pojedinac, nakon rođenja, daje se tvoj životni dodatak svojeg se u tvoj da u oči se ima još pojma rođenja da, unova ga stvarajući, da bi se kraj mogao s tim izvesti unaprijed. Glumci nam samo daju na ovo što je pojava svakog pojedinca. Ovo samo-predstavljanje, samo-sposobnost tako je nezavisno da se više ne može pretvoriti na drugu "stvar". Kratki tragovi naše povijesti od 2000 godina, sve do u najnovije doba, i odjednom

izlaze na tu nezavisnost.

G. Decker: Može li ovako napredovati, po Vrhovnom, nešto, stvoriti što ne bi nadležno nekog glumskog samopoznavanja, ipak postojati razum i u nekoj od glumačkih škola?

R. Gullit: Jo li podrazumijeva u prvom redu promijeniti sam cilj glumačke izobrazbe, i glumačke škole mnogo više povezati s kazalištem?

G. Decker: Ne vado sa glumačke škole što tako u ovom obliku glumca i na Glazbom kazalište u Glazbom?

R. Gullit: Ne znam ništa o kazalištu u Glazbom, imam jedino da je tamo stvoreno Poreznačka društvo. Ne zna se da se u najnovije doba u kazalištima ne oblikovale nekakve vitije, smisli, što je vjerojatno najjednostavnije, vjerojatno i uzima. Kazališta su odjednom bile stvarne samoodržanje te svoj rad svode na svoje poslovanje. Nema nikakvog slobodnog prostora koji je pak pretpostavljen svakom eksperimentu. To s druge strane dokazuje da se malo ljudi ne u neko društvo i njegovu budućnost ne uzima obzira. Zaključci koje naše doba postavlja kazališta izgrađuju se. Ne treba za to toliko biti prevratak pak ipak se pogleda da takva kazališta neće prihvatiti istu desetljeće, što se izlaze napreda o ekonomiji i pitanja društvene legitimacije već napuštaju. Bezobzirno je glumci odgovoriti na ovaj teatar kojeg dokazuju neke naše lica. To je sad upravo ona tačka na kojoj napose poznaju glumačkih škola stvaraju razum neku novu energiju kako

bi te škole razmjerno lakomstima, budući da su one, kao ipak mjesta gdje je prisutak produkcije manji a slobodni prostor veći, identična mjesta za jedno izvođenje subalternog, oslikivo kakvo se podjednako put zbio št.

U se utemeljen i apstraktno pravo i njihov zadatki različitosti pokolaj da se otkrije neka nova teatarska sfervost. Ova će se pameta desiti na ovaj ili onaj način, jer kazalište svejedno uznađe srebrstva i putuje svoje formulacije, ako tišćio drukčije, a ono na slici. Time hoće kazati da mladi kazališni naraštaj ne smije čekati i ne smije prepustiti ona čimna koja zapretna činu u aktualnog krmi kazališta. Ona mora već sada razvijati kazalište budućnosti i to baš na onom mjestu koje rjez pripada u školi. Mi znamo da se tijekom kazališne povijesti važni inovativni poticaji često nastajali izvan institucija. Plo bi ipak falatino kad bi građanska društva odjednom sule odvojati da se "agave" teatar obreo na ulici, a ne u materijalno podupretni instituciji.

Jedan jeđati put luto sam se baš iskupio, posla na Visokoj umjetničkoj školi u Berlinu. Školo se o jednom projektu je *Odeus von Thorvalth* – *Qabar nikada ne prestige* – koji je, unred baš kazano, bio vrlo uspješan, i iz njega je nekoliko polaznika škole došlo sa mnom u München. To je bilo godine 1979. dakle, godina dana onli osnivanja Teatra na Ruhu.

U. Deuter: *Je li tadašnja u vide strave bilo pokušaja suradnje a glumačkih školova napose, ili a nekak odrednosa? Je jedna osoba umjetnička škola, bezgure tradicije, jednako, nije tako daleko?*

R. Chaff: Kao prvo, nitko mi nikada nije pomislio

U. Deuter: *Mogli ste li samu pomisliti.*

R. Chaff: To je misao u stanja, ja se ne smatram trađu. No rado vjerujem da to što nije bilo nikakvih daljnjih pokušaja suradnje a glumačkim školama opće u slučajnom

U. Deuter: *Načelnost između škole i teatarske sredine je manja nego što bi bilo poželjno.*

R. Chaff: To je osnovni problem: ne samo što je ona mala opsegom, već je i posve protjevljena, izmrazhu glumca valja uklopiti u širi kontekst rade u kazališnu kojega je makleus jedna stupa, odavno vrtija.

U. Deuter: *Pa rađu onda nema nikakvog dodira između škole i kazališta?*

R. Chaff: Jedan je razlog a odveć hierarhijskom, trenutnom institucionaliziranu škola i teataru koje više ne dopušta biti kakvu elastičnost. K tomu valja priručiti i jedan temeljni problem mentaliteta. Nama, kako izgleda, više nikakve svijesti o odgovornosti koje je nitko naslutio, od trenutka kad neki glumac stupa na scenu da bi nešto objavio. Onaj tko hoće vratiti kazališnu njegovu potpunu funkciju mora biti svjestan ove odgovornosti.

U. Deuter: *Kad paraziranje takve odgovornosti nekak glumci pođu za rukom, može li se zaključiti da se ona sponoznač izvrgnu negdje a izobličiti? Il ako sjeđati jedino u agave osloboditi same?*

R. Chaff: Ijedi se vrlo razlikuju. Konkretno, u tome i jest bogatstvo i teatar i izvan. Bilo koj veličinskog nabraja glumca, a u tome je opasnost ozbiljnost, prijeti glumcu opretni moment njegove individualne i osobne odgovornosti, ili ga narodi da rećnu odgovornost razumije: kao

savim teatarsko obavezno anglobovanje izmrazhu, u svakom slučaju unak svoj počet, bilo da osobnost sniži ili je štiti. Valja razviti odgovornost na javni nastup. Za to se hoće jedna vrsta kazališta i preter slobode da se ona razvije. Ako je ovaj prostor unutar neobezbije podupirajuće zapretno, onda će on obilježiti i glumačnu osobnost i njegovu spremnost za odgovornost. No ovaj je oblik izobličiti danas izmrazhu, pa je otuda taj tip glumca u stalnom opretnu, a mora se preduhit u trajnom grču protiv "pravilo igre" zadanih tijekom obrazovanja. U mnogo slučajeva to i ne mora biti posebno loše, ali serba neobezbije jamačno rije u tome. U najglošom slučaju za dobrog je glumca na kraju nemoguća sretna priznjetli koju je škola poludio. Izmrazhu se mora podrediti potrebnima unadlažnje njegove osobnosti, i rju bezvrgutno prihvatiti i poziciju.

U. Deuter: *Je baš reči da je prilično nepredsto je li nešto poklona škola z ali šteta a, ili čak nije nikakva.*

R. Chaff: Upravo tako. Posmatrati godina radio sam u Teatru na Ruhu i mnogim glumcima, evi ili one škole, ne imo tako i e vrlo mnogima kojima prešli nikakvu izobličiti.

U. Deuter: *Ima li škola ređili a nekak što je svoje školovanje prelazio a Njemačkoj Demokratskoj Republiki?*

R. Chaff: Naravno. Ti glumci raspolažu velikim virtuositetom. Glazna polina se izobličiti, to je se asertivno de samozabavna.

Načinom tijekom, štićak aspekta, utvrdak onogije ne staj i u kakvu odnosu a najpri reakcijom ne to dovoda. No ovaj je došlo što oni, va razliku od glumaca iz Zapada,

iznaja neki anores i za ono što je izvan njihova konteksta. Oni su obilježili, naučili, ali ne i blokizirali nabrajanu vrgutno. Oni su izobličiti stajati pojmu ovog a njegove totalizati. Oni na danas neprihvatilo potpuno, što se tome li na jednom odgovorno odgovornosti razumije na svoji.

U. Deuter: *Opetije li iskustvo koje su generacijske izmrazhu? Je li spremnost za baš predodšite a kazališnu i a gluma reči kad stajati ili misliti glumca?*

R. Chaff: To nema nikakvo veće a gođinama. Ja tu ne ojeđam nikakvu razliku.

U. Deuter: *Ima li a Teatru na Ruhu velog potrebnog namaznja obu svoje "instrumenta"?*

R. Chaff: Ne. Pokusi li trending za pridrživaju "tegroski instrumenta" jedaja aljebio. Irvan rada na predstavi nema nikakvih posebnih obaveza, osim ako se ovaj ili onaj ne "zapali" za neki posebnu praksu, nezavrsno od predstave, a onda se priključiti onl koje najprije liti entuzijazam.

U. Deuter: *To može isto tako biti i grupnoobezbije trvsting?*

R. Chaff: Ne, to nekako. Za kazalište to nije dobro jer djeluje negativno. Jedan kazališni ansambl nije isto što i neka društvena grupa.

Cilj jedne kazališne grupe jest u radu razviti različite, ne angrežno razgrajevati osobe, a nikako zadovoljstvo samozakidanja, odnosa utapljanja u grupu.

U. Deuter: *Je li rad na ansamblu izvan polina nekakva institucionaliziran?*

R. Chaff: Glavni dio posla obavlja se naravno

Cilj jedne kazališne grupe jest u radu razviti različite, ne uzajamno zamjenjive osobe, a nikako zadovoljstvo samozakidanja, odnosno utapljanja u grupu



unutar pokusa, jer čemu je važno sačuvati pogled prema van i totalitet rada posmatranjem u totalitarnom svijetu, sa ču reći da je razgovor bitan dio pokusa

Ansambli pak stide se upotrijebiti kao govornički i izmjenjiva. Oni omogućuju analitičke kvalitativne stavove u izvedbama, što se odnosi na skupnu igru i na posao suradnje s različitom publikom.

U. Deutscher: Jeste li mogli poslušati neke razgovore između muzikaraca i žena koje će se ticala njihove kreativnosti?

R. Ciani: Ja čuvam vjerujem da su upravo žene testirale stoga budućnosti

Povijest žene u teatru jest nerazpisana knjiga – sve do 18. stoljeća njihove su uloge smislili igrači muškarci, a u Turskoj čak su do Alahika – a to vrijedi i za književnost i za pozornicu. Ono su toga vjerojatno i sada su ženske riječi napuštale vlastitu povijest. Žena se rijetko odlaže na jednostavan put ka glumi. Njih razdiče više stvari, one su u sebi proturječne, više sebe u sebi rješavaju, ali isto tako i u više stvari. Upravo žene su sebi raskrivale je dramatičnu mislija poodnositi kao nepopravljivo dobiti to što one koje spajaju životna i glumačka. Naposljetku, naposljetku su stajali nadbi obave i klijen koji određuju osmi dječje ljudskih lica na sceni. Žena namira kazalište prema vjeru sebe samog

U. Deutscher: Jedino ne u pisanje komadima?

R. Ciani: To upravo dolazi. Vođ je počeo

U. Deutscher: Možete li namuštiti da bude neki projekti realizirani s polimniskom glumačke škole? U smislu jedne radionice o kojoj ste govorili na početku?

R. Ciani: Iskustvo s berlinskom Visokom umjetničkom školom izgleda tako da mene tako važno da je upravo iz njega nastao Teatar na Ruzel. Ovak je korak bio vrlo značajan i za mene i za moje vjere teatar. Jer ja mislim, uz ostale obaveze u gradskom kazalištu, jednom godišnje posvetiti neku glumačku školu da bih vidio glumački podmladak, već sam jedan teatar uspostavio, samim tim takav kao je onaj objektivni kazalište, škola i radionica. Meni je pričinio bio važna konstanta, zajedničkog rada iz kojeg se onda može razviti savremeni društveni slobodnost. U biti na je smisao, onda kao i danas, izgleda pred očima alka jednog teatra-grupa, u suprotnosti s gradskom teatro. Našim, za tako široko zvanom vjeru jednog teatra-grupa kod razmišljanja izmjenjiva sama još nekako spremnost. To je lista, jer on bi sjedio u kornu mogućnosti savršene smisla učionice, radionice i pozornice

**Brecht: U dijanji
gudina**

THEATER DER ZEIT, siječanj/veljača 1997.

preveo: Stjepan Šačić



Friedrich Kiesler ili o korealizmu u kazalištu

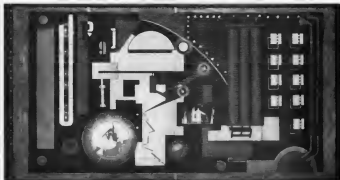
piše: Aldo Milohmić

**"Scena u prostoru"
je radikalno
zarežala u tehničke
principe
"talijanske
kutije", koja je za
Kieslera "kopija
odumrlih
arhitektura",
neka kva
"pozornica-kutija,
obješena na
dvoranu"**

U Povijesnom muzeju grada Beča (Historisches Museum der Stadt Wien) nedavno je obimna izložba skica, crteža, fotografija i različitih drugih dokumenata iz ostavštine znamenitog austrijsko-američkog arhitekta, likovnog umjetnika i scenografa Friedricha Kieslera (1890-1965). Izložba "Visionärer archt." (Das Archiv des Visionärs) treća je izložba Kieslerovih radova u Beču, gradu iz kojega je Kiesler započeo svoju plodnu umjetničku putokaznu: prva izložba bila je 1935. godine u galeriji St. Stephan, a druga prije točno četrdeset godina u Muzeju 20. stoljeća (Museum des 20. Jahrhunderts).

Kiesleru je prvi veliki međunarodni uspjeh donijela njegova "elektronika" (scenografija za predstavu *R.U.R.* Karla Čapka u Berlinu 1920. godine, koju dugo bez krivice smatraju suizvrat "općim agonijom" u povijesti povijesti kazališne scenografije. Njegova zamisao o "elektronika" (scenografiji) nije bila suvremena neposredno u to vrijeme, jer je čitav poznati kazališni program izvanredno: Kieslerov savremenik kazališni dramaturg i scenograf Antonin Artaud, koji je 1925. godine po prvi puta u povijesti kao element scenografije koristio filmske projekcije. Ako bi to trebalo još i trebalo promijeniti, svakako stajalo bi na tome da je Kiesler u najmanje roku "pretekao" Piscator, kojeg je bio poznat

upravo po korištenju filma kao scenografskog elementa u kazalištu. Piscator je tim kama koristio najranije u predstavi "Pestane", koju je 1924. postavio u berlinskoj Volkshausu, ali to nije bilo ostvareno. Tako je po prvi puta Piscator koristio film u svom kazalištu tek iduće, 1925. godine, u predstavi "Uprkos svemu". O svodnjem filmu u kazalištu sam je Piscator kasnije napisao u svojoj knjizi *Politische Kasse* (1928. godine, Zagreb, 1985). "Kasnije se čestito tvrdilo da sam to izmislio prvenstvo od Hansa Litke je, međutim, da me je rusko kazalište tada bilo gotovo nepoznato. Ali vijesti o predstavama 1926. dolazile su do nas još uvijek rijetko. Ali me kasnije nimalo čuo da su Rusi bili skupa koristili u svoj funkciji kao je. Što se ostalo tije, plinske prevenske, je potpuno beznačajno. Time bi samo bilo dokazano da se ne radi o tehnološkoj stvari, nego o obliku kazališta koje je nastajalo i koje se razvijalo na nama nepoznatu historijsko-matematičkom pogledu na svijet." Piscator dalje ističe odnoscima saski mogućoj upotrebi "filma" izvanredno na načinu povijesno avangardno na vrijeme korištenje filma u kazalištu, a upravo na to vrijeme Kiesler, čiju je predstavu gotovo savremeni poznaju najviše. U vrijeme kada se u berlinskom kazalištu Theater am Kurfürstendamm predstavio Čapkov *R.U.R.*, došlo od 29. rujna do 31. svibnja 1921, *Pestane* je vodilo berlinski Central-Theater i izveli suvremeni scenografi da bi izlaski brojke



tako živog duha kakav je bio Pizcarov odlazi iznenađen i posrepuje pogledati predstavu *A.U.R.*, o kojoj je u to vrijeme brojila berlinska avangarda. S druge strane, molila se ipak trebalo složiti s Pizcarovom, kada kaže da petina prvotna nije važna, što što je posvećeno glazbeni valjalo je uskako to da ja upozna ih na kazalištu bilo remonta.

Koncertna scenografija za *A.U.R.* odlikovala je vode Bauhaus i De Stijla. Već nakon prvih repriza Kierler je upoznao Herta Hübner, Theo van Doesburga, Lasota Moholy-Nagyja i Elia Lissitzkog. Osim toga van Doesburga je Kierler poznao vrlo prilično prijateljski i strastveni. Godine 1941. godine umro van Doesburg.

Kierler je pisao njegovoj supruzi Nelly van Doesburg: "Izgubila sam najbolji i najprirodniji prijatelj. Paris, Evropa, za mene su postali bezvrijedni. Od sada nadao je van Doesburgi usamljen." Slijedio je prvi veliki Kierlerov uspjeh na području, koje će kasnije specijalizirati i kolibit dvojici. U okviru boćkog tiskozemlja i kazališnog festivala nastala je 1924. godine njegova iznimno važna Međunarodna izložba scene kazališne tehnike (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik), na kojoj je Kierler predstavio napravljenju kazališne koncepcije, scenografske skice i makete, kostimografiju, glazbu i fotografije izložbe kazališne avangarde u Berlinu, Italiji, Njemačkoj, Francuskoj, Austriji i drugim evropskim zemljama. Novost je tom prilikom prvi puta javno prikazao i *Legende über das mechanische*.

Osim toga, novost bili su posebni važni, na kojima je Kierler brloho ekspozicije i tako revolucionarno izložbeni događaj. Na izložbi je Kierler predstavio i svoje konstrukcije "scene u prostoru" (Raumbühnen), koje je bio izrađena u obliku spirale, kao reakcija na nastajanje "talijanske kutje", odnosno klasične scene sa "mrtvim" scenom. Kierlerova poverljivost i otvorenost kazališnom

avangardom otkrila su osobite u usporedbi njegove konstrukcije scene u prostoru i pr. Prapostolijevog teksta iz 1924. godine "Futuristička scena u prostoru", u kojem

Prapostolij nasuprot "talijanskoj kutji" najviše "povremeno" futurističku scene u prostoru", koja je sadržana od "povremeno" u obliku spirale", opisao je podjelu podjela na Kierlerova konstrukcija. Theo van Doesburg je pak pisao Elia Lissitzkom da je Kierler obito bio inspiriran Tatlinovim modelom za spomenik III. Internacionali iz 1920. godine. Međutim, već krajem 16. stoljeća, upoznao Bauhaus Lissitz koji se nije

podijelio iznimno poznatim Kierlerovog rada, osobito dvadesetih godina, postojala je slična scena konstrukcija, koja se je nazivala "Theatrum Versatile", odnosno "kazalište koje se okreće" i vrlo je slična Kierlerovoj konstrukciji. Kao i u slučaju kolibitima filma i kazališta, trebalo angažirati da se povremeno remoniraju i izložbeni i rasu od presudne važnosti za Kierlerovu "scenu u prostoru". Bilo je nalazno

osobiti da je Kierler zapravo vama dva svoj doprinos trendu koj je evokacija evropsku kazališnu avangardu dvadesetih godina, na ovaj način proizvesti novi tip scene, koji bi odgovorio "talijanskoj kutji" i klasičnu scenografiju. U taj težnji revolucionarnosti kazališne scene i traženja novih prostorskih rješenja, osobito su prednjačili avangardisti iz Bauhausa, konstruktivisti, dadaisti i futuristi.

"Scena u prostoru" je radikalna razrada u tehnici principa "talijanske kutje", koja je za Kierler "kopje odnosa između", znakova "povremeno-kutje, obječena na dvoranu" taj najstariji oblik kazališne pozornice se avangardna prvi pregled nad scenom, što se nalazi na sceni ili se samo događa i zato predstavlja glavnice da "iskone" svaku odgovarajuću ili neodgovarajuću priliku za bijeg na vanjsku. Kierlerova "scena u prostoru" je otvorena kon-

Scenografija
za *A.U.R.*
Karel Čapka



Kazališna na
Međunarodnoj
izložbi nove
kazališne
tehnike, Beč
1924

stručje, u kratkim odnosu s pratećim umjet-
nostima, koja omogućava dobru vidljivost iz svih dijelova
dvorane i uklada potrebu za deklarativnim i
kazališne rjepe. U svoja izvornim kazališna,
Kierke je bilo konstruiran s posebnim, posebno
gledalište za svoju "scenu i prostor", ali i
je, kako je to u njega često bilo, postavilo
novi, po se može izdvojiti statičnim
gledalištem

Vec stala godine Kierke je koncipirao kazališni
dio izložbe koji je bio, Međunarodnoj
izložbi savremene dramske i umjetničke
umjetnosti (Exposition Internationale des Arts
Beli izložbi et Industriels Modernes) u Parizu. Za
tu prigodu Kierke je sagradio tzv. "grad u pri-
stupu" (Kierke, veličinom konstruk-
cijski objekti, u kojem je izložba umjetničke
opere, izvan izložbe: oprele Grand
Palais Kierke je sagradio u sagradio i pos-
tavljen, tzv. Opuscula: paviljon Opuscula
Parizom, koji je izložba izložbe kazališne
bez glazbe, kakova je njegova ve-

Francijom, Nizozem, zbog nedostatka finan-
cijskih sredstava projekt opuštenog kazališta
nije realiziran

Jane Heap, izrednik američkog kulturnog
časopisa *Little Review*, uputio je Kierke u
Pariz i odlučio je njegovom izložbi po-
stavlja ga je da američki publiki predstavi evrop-
sku kazališnu umjetnost. Tako je 1926. godine
Kierke prenio u New York 40 kutija sa 1500
probitih izložba evropskih scenarista i
izložio ih na Međunarodnoj kazališnoj izložbi
(International Theatre Exposition). Američka
kazališna hula je u to vrijeme posvećena konzerv-
ativno je je Kierkeova izložba kazala veći dio
publike i kritičara. Osim su ih upravo izlož-
njegov marš-ili iz katalog izložbe "Kazalište
je mrtvo" (The Theatre is Dead) i "Sve mod-
ernog kazališta" (Theatre of the Modern
Theatre), koji su se radikalno oklonili na za-
stupnici tradicijskog kazališta i njegova
arhitektonsko ograničenost. U okviru izložbe
Kierke je održao i predavanje "Kazalište glaz-
ba budućnosti" (The Theatre of the Actor of the
Future) te predavanje o njegovom izvedbi iz-
veden projektu Opuscula kazališta, kojeg je
opisan kao prazan prostor, bez scene i glazbe,
u kojem bi se prikazivale umjetničke bage, veta-
la, glazbe i pokreni

Razne glazbene tek kao krovi posjet, njegov
dobarak u New York se je zbog raznih okolnosti
-financijskih problema, ali i glazbeni za prijetu
u SAD - prebacio u drugi ostatak s čiji strana
Dioniz. Djelomično je na njegov izložbi ostao
i SAD izložba i izvedba Međunarodnog iz-
ložba kazališnih umjetnosti (International
Theatre Arts Institute) u New York 1926.
godine, za kojega je pripremao obimniji pro-
gram, koji naravno nikada nije mogao biti iz-
veden zbog različitosti

Izložba veći od njega nakon njegovog izvedba
kao je godine Kierke izložba marš za projekt
"destruktivnog kazališta" (Destructive Theatre)
Brooklyn, koji je po pozivi mogao biti iz-
veden u dvije kazališne dvorane ili pak postavio
u jednu kazališta, sa scenom u centru i
nasuprot postavljenoj tribinama. Kazalište je
bilo domaći naški Gropiusovom "totalnom
teatru" iz 1926. godine, a sam značajnom ra-
cionalno da je "totalni teatar" bio koji jedan kao
jedan jedinstven, dakle nečiji je prostor, za
razliku od Kierkeovog kazališta, koji je
omogućavao simultano izvođenje dvije pro-
stava ili pak jedne za veći broj gledatelja. S
jednom kasnijom verzijom "destruktivnog
kazališta" Kierke je poljubio Franka i Hajda
Wrighta na natječaju za arhitektonsko rješenje
kazališta u Woodstocku 1931. godine. Izdaj i
njegov njegov nagradovani projekt savre-
menog kazališta je Univerzitet kazalište
(Universal Theatre), koji je koncipiran u go-
dinama 1935. do 1961. i predstavlja kombinaciju
antičkog amfiteatra s poboljšanim "balzansko
katje". Naizgled, čak je i svoj, a uspoređi s
njegovom razvijem radikalnim arhitektonskim
rješenjima, "kompromisna" prijedlog, mla-
sac na papiru i maketama

Friedrich Kierke bio je ne samo jedan od pona-
ra izvođenja filma u kazalište, već i jedan od
prvih, a protiv nekima potpisivanja čak i
prvi, koji je film iznio iz kazališta. Kierke je
znanje projektirao Film-Globe Cinema 1929

godine u New Yorku, prvi kinematograf, koji je bio namijenjen isključivo filmskim projektiranjima. Kino je bilo izvrsno sredstvo umjetnosti, a platforma za filmske projekcije u obliku objekta (tzv. scenoskopa), a samim putem postao je umjetnik.

Godine 29. godine, od 1933. do 1967. godine, Kiesler je bio voditelj scenograf kazališta Julliard Opera Theatrea, za koje je oblikovao veliki broj raznimod modernističkih scenografija, između ostalih i nekoliko scenografija za Martho Graham.

Jedan od najbrižljivijih Kieslerovih koncepta, koji također spada u niz njegovih skulpturalnih, između ostalih projekata, je

"Beskonačna kuća", koja postoji u više varijanti i različitih izvedajnih oblika, prije svega kao skulptura i crtež. Najveća kuća vrha donosi veliki broj slika, crteža i fotografija na temu "Beskonačne kuće", također i jedna od najbrižljivijih skulptura te kuće umjetnički video, koji se zove, upravo kao i katalog, po Kieslerovoj knjizi "Unzise Beskonliche Kue" (House of the Endless House). Podloga za izniman i razvojni projekat (koji je nekada Kieslerov "work-in-progress"), osnovna tema cjelokupnog njegovog djela je Kieslerova teorija "korelativna" – radikalni pokušaj stvaranja formela i njegove okoline potražuje različitih materijalnih, umjetničkih, magičnih i mitoloških razmatra – koja je postala već u tridesetima godinama i razvijao sve do kraja života. Početkom četrdesetih Kiesler je čak osnovao studio na Školi za arhitekturu pri Columbia Universityu, koji se je bavio "korelativnom" istraživanjem

(Laboratory for Design Correlation) – Polje "korelativna", koji se je prvi puta pojavio u jednom Kieslerovom tekstu iz 1939. godine, zapravo je intelektualna, sustavna izražaj "iskladena međusobnost" (coordinated correlation) i "realizirani" (realized), koji zajedno čine "stvarnost kao iskladenu međusobnost (realized situation)". Prvi pokušaj te teorije prepoznatljivi su već u njegovom razmatranju "Dobro kazališta" iz 1934. godine, u kojem razvija teoriju odnosa formela prema njegovoj okolini, a čega je kasnije razvija "korelativna" teorija. Kieslerova rada na području teorije avangardne umjetnosti i arhitekture je posebno dubok dio života umjetnika, za koji su uzorci originalne razmatranja nekli njegovih umjetničkih teoretičara i ostalo stvarno triju njegovih predavanja.

"Korelativna" istraživanja, koja je provodio u svom studiju na Columbia Universityu (kasnije je studio prešao na Julliard School of Music), Kiesler je promovirao u nekim svojim najpoznatijim projektima izložbenog dizajna, koji su upravo spektakularno nedostigli tradicionalni način organiziranja izložbenog prostora i klasičnog postavljanja izložaka. Među najpoznatije takve projekte svakako valja ubrojiti Kieslerovo uređenje Galerije umjetnosti ovog stoljeća (Art of this Century Gallery) iz 1942. godine, kojeg je razvija Peggy Guggenheim. Izvješta predstavlja najpoznatije tendencije u avangardnoj umjetnosti prve polovice dvadesetog stoljeća. Za tu je priliku Kiesler oblikovao posebne naprave, kroz koje su posjetitelji gledali ekspozicije, zatim originalne umjetničke instalacije namijenjene, koji je mogao biti korišten u različite



vrste (kao stolak za ekspozicije, stolica, stol, i), posebno namijenjeni stovima, drugim riječima, izložbeni prostor bio je do srednjeg stoljeća dizajnirao kraja Františka Kieslera, koji je na taj način revolucionirao način izlaganja, ali i način gledanja umjetničkih ekspozicija. Ekspozicije su imale biti odvojeni od života, izložbenih "objekata" na slike, umetnički pojedinci mogli su se odvojiti u njegovim umjetničkim napravljenim stvarima, ovoj je teoriji bilo posvećeno studijsko, odavno, sve je bilo prilagođeno "korelativnom" stupnju gledanja i izložbenog prostora.

Na kraju, spomenimo kao svojevrsni korak i Kieslerova antiparaguma današnjeg Interneta. On je naime već 1930. godine predvidio razvoj tehnike u svjere "virtualne galerije", koja će čovjeku budućnosti omogućiti gledanje slika na daljinu. U svome eseu "Contemporary Art Applied to the Store and its Display" Kiesler pise: "Tele-vizija. Kao što se danas bežično prenosi upore, tako će biti moguće i na slikama iz Louvrea, iz Pariza, do vas. Odsavak k nama imat ćete mogućnost da izaberete bilo koju sliku, koja odgovara vašem trenutnom raspoloženju ili situaciji. Pomoću beskonačne katala na vašem televizoru postat ćete sudionik najvećeg blaga na svijetu." Nije li to upravo ono što Internet omogućuje kao široki korak informatičke revolucije – upaj kompjutera i televizora? Ili je samo dio ljudskih ideja i projekata pohranjen u "virtualnom arhivu", prvij razari arhitekture, scenografije, likovne umjetnosti i korelativne teorije.

Abdo Milišević je inženjerski iz Ljubljane

Kiesler nad
tiskom svoje
korelativne
teorije

Kiesler je već 1930. godine predvidio razvoj tehnike u smjeru "virtualne galerije", koja će čovjeku budućnosti omogućiti gledanje slika na daljinu

Friedrich
Kiesler

Debakl kazališta

Današnje kazalište iziskuje vitalnost kakvu posjeduje život, vitalnost sa snagom i tempom vremena. Raspon takve scenske živosti ne zadovoljava se pretpozornicom u oglovima, njen dah u cijelosti ispunjava prostor pozornice, ona traži daljinu, neukrotivost pokreta, prostor u doslovnom smislu riječi

Zakoni G-K. pozornice

Elementi novog kazališnog oblikovanja nisu razdijeljeni: valja ih razmišljati impozicijama koje biti mogu, ali nikad ne cij. Najvažnijim odnosom glumca spram književnog teksta došla je do rješenja izvanjskog utjecaja. Izbacuje protivnike valja razdijeliti, grane njihovih carstva su iznova određiti. Moć koja je glumcu dala unutar društva mora opet postati kreativna. Manifestira će je u dahu svoga vremena i njegovih političkih doga. Od klasičnog oblikovnog čina. Ona će ga moći. To stapanje bit će uređenje, oslobađanje kako za gledatelja, tako i za glumca. Dadas što za obipon predstavlja razmjenu: amensitno bivanje među i vanjskim Glumca, književnost i vremensko oblikovanje narađa prirodan nalet. Publika, prostor i glumci umjetni su gledatelj. Snaga novog, pokretačkog nazora još nije stvorila jedinstven biok. Zapravo je tuje dva sata. Nema su društveni događaji.

Ni ne naspodajemo kazalištem vremena, agitatorskim kazalištem, teatarskim, slobodni kupa život na iluzirna, već ga oblikuje. Naša kazališta kopije su umjetni arhitekture. Sustav nastajanja kopija. Kopije kopija. Burleskno kazalište. Glumac rudi bez odnosa spram okoline. Ispije i tjelov. On je postavljen, direktno ga je stvarala, a režija nasla da odigra svoj dio. Na njemu je da, obli grob nad koga se nadivio crveno-bijelo-bijelo dlanje, parket maza u frakovima, dekolirane hladne, zraklozane anaforte.

Oblikovanje scene nudi će se pred tekom zadatkom, bude li pozornice kutje za gledatelja (klasikazovnjak) – G-K, nap. prev. i lito prilagođiti suvremenom predstavi, a da priroda ne rudi poma pozornicu. Elektromehanička, arava i rjezi elektromehaničko glumci još nisu se stje u naspodajanje. Mora će se zadovolji d preklapanj oblika kazališta.

G-K. pozornica je kutja, prilagođena o gledatelju. Obli će kutje rezulati je tehničkih oblika, a ne umjetničkih stvarala oblikovanje. Odnes uređuje glumca, pozornice i gledatelja mora biti iznova stvoriti da vodi kmetu, za svake scene. Uglavim, od vremenitja scenske igre. Vrem preko sudržaja komada nije dovoljan. Takav kontakt lakše će uspostaviti. Dobra kopija. Stvaralački zakon scenskog djela je opo-domet

don oblikovanje. Partitura za takve predstave nisu dijalektirani romani, povjereni, novele, pjesme. Povećati a nna vlastite zakone, nju nisu umjetni književnici i direktori. Oblikovne snage rjezi poetike na elementarne prostor, rjezi, bogi. Egzotičnost prostora i vremenitja dimenzija organizira pokret. Melas liježe je dah oblikovanje.

Prvi preobliki zahtjev upućen scenskom oblikovanju glum. Sve što se događa na pozornici mora se jednako jasno vidjeti sa svake tačke u gledatelj. Moć koju taj zahtjev bilo samorazumljivo, ali jedno suvremeno kazalište nije moć islovljivo. Gledatelj s halikura logikile će u vida gorući pokretu pozornice, zajedno s njemom dubinom u dijagonalnom reži, glavni prospekt za njega se gabi gotovo u cijelosti. Gledatelj u pozornici bude zasigurno nekakve scenske oblike, na ljevom i desnom strani, partera, kao i u halima, gledatelj će stati bez ljevog ili desnog dijela pozornice, većina gledatelja u sredini valje će polje na pozornici stvarane jedni na druge, dođe plika. Ne to nava samo da G-K. pozornice, već i posljednje aspranizak scenskog uređenja izvedba se snije nastati dokovanim riječi, ljudi, prefrimati, kuhna iz svijeta. Gledanje dotada samaraje scene. Oblikovanje predstave mora biti, nastajati. Oprema nije aranžman rekvalita.

Drugi zahtjev odnosi se na glumca. Glumac se ne snije činiti da ga se dobro vidi i čuje samo kada nije i govori na rubu pozornice. Naša glumci obijavaju dubinu pozornice, koristeći sebi prikladni i neprikladni prika da poljeju prema rubu. Govor i skoka nju unutariti i sniti sa sponogostijama, nisu platinji, već dekorativni, kao popratni predstava teksta. Dubina pozornice pod takvim okolinama gubi snagu, pretvarajući se u neekonomična razdvajanje prostora, vakuum i zbragost, djele kao izložbeni prostor za vremenitja dekoracija. Gledajući prostor pozornice za glumca još nije osiguri, efektivno mu pripada samo pretpozornica. Ni oblikovanje pozornice, no režija nju moć posrediti mogućnosti da razvije snag elementarni glumački vremenitji koji nekladi distancu govori i govorkanje. Odnos glumca spram književnosti može biti samo odnos umjetnika spram prirode. Prava nju se kao



Model
ulovčinskog
teatra

stnost. Kruti prostor optički se može čini kulturno-egzotično iskoristiti, osim ako ga gledatelj nije već promijenio, te će ga pri ponovnom gledanju rekonstruirati uz pomoć iskustva. Svako individualno rekonstruiranje koje počinje rekonstrukcijom drugih prostora neprocjena je i nedostajanje za svaki predstava. Prostor je prostor samo za onoga koji se u njemu kreće, dakle za gledatelja, ali ne i za gledatelja. Postaj samo jedna, mogućnost da se doživljaj prostora postaje optički egzotično kao pokret koji se protvara u prostor.

Zadnja želja svake se na epistemiološko civilizacijske tradicije sastoji kroz elemente sceničke igre, zadnja konstruktivna poravnica je da, pozornici u iskonstruiranju tek da svi gledatelji prostora scenički igra više na jednaku jasnoći. U svaku pozornicu treba uvnesti uređiti. Jedna od želja bila bi da se pod pozornicu gledatelj i postupa prema u uklopu površina. Gledatelj sada stoji na dnu u tlo scene. Svako prostora dizajniranje izmisliti i izmisliti predložiti pokreta dajući da jasno, kulturno izražava. Istina pokret scene u dubini se vjajaju, tako da otpada scenička igra u strajanje kutovima pozornice. Srećom pozornice tako se spela u kutu prema nagomljenju gledatelja. Pozornica sa pokretom kao četverost. Ilovak koji se u dubini scena scena gledatelj. Na takvoj pozornici gledanje se sa svakog mjesta u gledatelj vidi čine, a glas mu se svih mjesta na pozornici odjekuje podjednako glasno i iskustveno. Velika plota gledanje prostora više se donosi kao posada, već postaje uklopom izlaskom, nedostajanje da se na nju postavi slika. Pozornica je scena i djeluje kao prostor, kao dekoracija ona više ne zadovoljava. Pozornica čeka da je predstava, ali i sve sada ima u sceničkoj igri. Nastoji pokret na zvuk, lik, predmet, muzika, cjelokupno sceničko makazanje i vještina. Organiziranje elemenata sceničke igre u jedinstvo stabilnosti i pokreta daje uvodila. Jedan element uvodila drugi. Njihove uvodne zapo-

nosti više nisu razmisljeni, već ih se produbljuje. Jedno bez drugoga ne može doći do izražaja. Nijedno nije statično, sve se nedopirelje, razvije, vijeće i zaključuje. Razvije kompozicija podiže jedna druga, razvije i izražavaju se gledatelj publici. Muzičke scene. Oblikovanje pozornice razvije se u skladu, strukturalno slikovne pozornice je sklonost. Nema više zastara, pa ni struka kao razmisljeni. Način se nastoji. Scenička igra je oblikovna. Vodeće pokreta likovi u jednoj elementu na drugi. S početkom odobradaju se pokreti, ubrzanje, usporavanje, sve do kraja predstave. Nova želja se počinje na dekoru ili toliko glazom i vjajanjem. Plota započinje prostornošću postela je korijenom kina kao nove sceničke igre. U provizornoj igri nakon se djeluje snaga kazališta. Niko nije prikladan da razmisljeni nagomljenju pozornice. Većna pozornica pozornice slikovna je, dokle i neprostrana. Način je usporavanje i kulturnošću, koji također podvodi razvije prostor, na djelovanje mu se strogo na strajanje površinu gledatelja se promatra slika. Film scene veže sa strajanjem prostora neprostranost sceničke elementa. Njihova želja je da se odobradu priglasuju opreznosti kazališta, dakle je razvije pozornice da produži vizualne sklonosti i ne postane kopiranje filma. Strajanje strajanje u besprednosti, strajanje kazališta kazalište su slijepe slike, svjetlo kazališta kazalište su strajanje, tragajući, strajanje i kazalište. Nagomljenju, riječi i sadržaj postavlja se svaki kao i njega. A razvije nekultivirani prihvatanje besprednosti slikovne pozornice pokretne pozornice – kopiranje od sebe postavlja u usporavanje prema slikovnoj – ne bi li se njega uklopom na izmisljeni da pozornice izmisljeni kazalište strajanje strajanje igri jer svaki nije ona što bi trebalo biti. provor iz čijeg odnosa neprostranost razvije kazalište izmisljeni kazalište (1934)

a njemačkog pisma. Beča Perli



Giorgio Strehler i Nela u predstavi Brechtovih pjesama, 1968.

Giorgio Strehler

REZIME ČOVJEČNOSTI

Najzrelija veličina Fausta, njegova nezreotija, njegova promjenjivost, njegova bujna mašta i mudrost, naređuju u drugom dijelu, može odvesti u zabludu samo onaj koji se ponaša kao obična osoba, to jest "čovjek" ili onaj drugi. Čovjek je da je izvanrednost čovjeka iznimno slična i različitost, tako neposredna, i pokreće lavinu problema teatar koji se može pokušati riješiti samo u vremenu, dubokim razmišljanjem, dugim istraživačkim radom u teataru i izvan njega, sve stvari koje teatar danas odijeli. Faust je dakle stvarstvo u jednom odnosa i bijednom teataru kakav je ughovom stvarnosti teatar, ali može i biti, kao predstavljajući publiku kao ona koja je, jedna neoblažna kazališna djela, na granici mogućeg, koje traži prikladna sredstva, vrijeme i prostor.

Faust nije Goethe. Nije tragedija "univerzalnog čovjeka".

Faust je "čovjek" ili, parafrazirajući, jednostavan, koji živi svoja priča samo u čistoći.

Kazališna djela Goethea. Začetak ovog lika ima neke osobine čovjeka Goethea, postavlja u odnosu koje su i Goethe postavio, ali ih razlika čovjeka upravo na postavljanje suprotna naša nego što su Goethe kao čovjek i kao umjetnik. Zbog toga je identifikacija Goethea s Goethom pogreška, pojednostavljenje diktira osnovu predstavljajući Prologa kao "čovjek" Shakespearea čovjek je svoga 36 godina.

"Univerzalni čovjek" ne postoji. Postoje ljudske kvalitete koje se upotrebljavaju u "stvarima" ljudima, dakle u likovima koji izgledaju stvarno

nego stvarni likovi, budući da sadržavaju njihovu umjetničku kreaciju, čovječnost, ponekad na vrlo visokim razinama i s izvanrednom dubinom. Faust je jedan od takvih likova. Međutim i najuniverzalniji, najkontroliraniji i najzanimljiviji najzanimljiviji. Bogatstvo njegovih iskustava je jednostavno, ono je takvo da od njega čini "univerzalni lik" koji ipak — razlikujući Goethovom govoru — ne gubi svoje "ljudske" osobine čak, ali na višem stupnju, ne preokupirajući u simboličkom predstavljajući pojmu.

Lik Faust je sam. Glavna lica su Faust i Mefisto. U stvarnosti dva brata predstavljaju jednu prvu i drugu djela Fausta. I te s osobinama da se nikada ne mogu sresti, već samo pripadati jedan drugome kroz se. Nije moguće neposredno i nikad shvatiti jedan drugoga. Iz "vklada" između Fausta i Mefista može se sagledati, među mnogim drugim, jedna osobina. I da Mefisto upućuje uvijek ili skoro uvijek na odnosa i djela Fausta, kaj, pak, ni u jednom trenutku niti ne odnosa penjanje i misao Mefista.

Svaki stupnja Mefisto nije samo predodređen da pogleda, nego da vodi Fausta kao kazališni redatelj. Vodi Fausta, ostavljajući mu odgovornost izbora i kretanja. Faust ih iznagled izbora i kretanja za svaki izbor. Faust je čovjek pred ideologijama u kršćansko-katoličkoj tradiciji, Mefisto je onaj koji ga navede na čovjek. Ispušta, on je taj koji ga organizira, da kao onaj pred "kako" čovjek "kako" čovjek.

Ipak, Faust nije kršćansko-katolički tragedija



Često je u istoj u knjižnici tražio "tragičniju priču", ali neuspješno. Vojvoda ometa štit iz Lauderbach, vojvoda postaje zakletim neprijateljem, ali je u isto vrijeme protiv neprijatelja promjena, nastojao je u slučaju 1917. završiti u konačnici razbijanju, ujedini odgođenog i vjetrov trideset, i onda završiti i s trostrukim početkom, da se više nikad ne strati. Gotovo u slučaju da to vrijeme zapravo to nije. Pa i nije. To je u bitnoj stvari isprava, i Faust se završava tako, u bit, i treba, u završavajući pitanje.

Često je Faust koristio svojeglavost i zakletu simboliku (Faust — Nebo — Pakao — Čovjek — Vrag — Krstina — Krstina — Otpisivanje), čak i u svojim predstavi kao "sveto predstavljanje", ali je potrebno da publici da stalna slika, različitosti i "predstavi" prihvaćanje od društva koje ga okružuje. Tako se: Prolog odvija na Nebo, sa zemljom koje se rađa i sa prav andela koji ponajviše motiv vjetrov svojeglavost reći.

Uzroci da bi se nastala. Kao u slučaju: umri i nastati. Vjetrov nastajanje kroz vjetrov mape u završavajući Stearns.

Što vam bježe, samostan čini mi se da još jasnija dijalektna izgovorja. Pažnja. Taj "dialektni" pristup problemu činio je svakom njegovom dijelu, moglo bi se reći, a svakom njegovom trenutku, tako da je vlastita Pažnja uvijek jedna serija bijelastila koje se stalno izmjenjuju, u usporedbi s kojom Pažnja neprestano izmišlja ljudskog života i daje "kupa se neprestano mijenja" može se primjeriti na dijelu tragije. Sama ona lika, promijenila, ne napušta ni. Pažnja, ako se Mislovi mijenja izmišlja sebe u trenutku u kojem govori. Pažnja je živa, je živa njegova humanizacija, u jednom vijeću općenito i izustajajući usamljenog nego paradigmičnog razmišljanja. Pažnja uvijek ovdje ali u protjecu izmišlja vječnost, sagorijevanje, ostavlja sam životu ispranost. Pažnja je nepokretna ali on se ipak neprestano mijenja, u svemu nam - nego u jednom činu, onom neprestano mijenja "strebne" naslova s napornim, posuđeni se s razmjernosti prema čemu. Onaj "strebne" je vječno izmjenjuje, neprestano novo izmišlja, obilježava zabranjeno, neprestano izmišlja drugog. Mijenja se cijeli. Tako Pažnja u svojoj ubrzanosti i neprestano dijalektici u nju je vječno stvaran lik i simboli bitan. Tragedije Potpuna bijelost Pažnja je potporna, ne u svojoj jednostavnosti nego upravo u svojoj polikromnosti. Od svih problematika koje problem čini najvećom žvot — Pažnja, najvažnija, ljudska. Žvot, spoznaja, stvori — Pažnja nam uvijek pokazuje dvostruko kao, trenutke koji se stalno susreću.

U tome svjetski glumci lik više publiki, perike
Wagnera "Dječje dale su mi, ah! U gradinama /
jedna od druge se bježi rastajući. Jedna u okru-
žnj grube ljiljane ljubavi / čvrsto obariva svijet
klarin argentinu / druga se u k beskrajan
nebeske poljana." Ali u "tragedija
Marguerite" je tragedija ljubavi i kreveta, što i
dobra, nevina i grijeha, kao i tragedija
Hrvata

To je tragedija ljepote i njezine suprotnosti, klasične i romantične. Sveta i Jaga, to je tragedija umjetnosti i njene vječne besmrtnosti.

[illegible]

Dobro, djele čovječanstva uvijek prolaze kroz
Bol, Tlačenje i Brutalnost. I sve to prolazi kroz
lik Fausta, koji u svojoj potrazi za beskonačnim
i Svoim svo sumet, krv, bol

Iskustvo je to, dragi prijatelji, pod, obzira, se vrtanje nad njegovim Bijaćem Čokotom i Priladnog časa. Plovidna i Banka, možda posljednji prihvatitelj u svojevremeno ekshibitivan katalinisti. Jedan stari par koji se od osmaka vodio i koji živi u nedostanku istoku svijeta, a čije starije ljudi, jednako kaubiz i srebrnima zvonom, imaju jedinstveniju jutra i noć. "Stranac" u tolikim srcima, koji nam iskreno krevetu nazna nepovratni, dolazi potražiti par i svoje ljepote, ne ga u mladosti opozna od valova mora. Sud je od rane plave staze varno ovaj mlađi svet. Sama netko daže možda i okrutna Gospodin dragi krevetu i patuljima tihote robova brane i brane, da bi u svojoj prostor i smjelo za druge ljude. U vjetojosti suva koja opet mladit, to "Jasna bika" može dati srebrno opet odmoru.

Nazuprost ovakvog svijeta, pojavljuje se Palača Gospodina. To je Palača kralja i počinje, počiva je od moći i snage. Na podmostju zvuk malog besposlovnog života.

Mediato l'ingegner "Snačinna", koji va postali
Pirni, naredio je da odvede stari i da se na
plena domaću doli lra.

Meštici i trica, slučajno ili zato što su mirni, razmjerno obdani su tuđ, spašavaju kulta i kope koje je iz njih pobegle bez Fanci. Nisam ih nikad plašio, reče Fanci, i prodavne "stabilje" koje su im poslovo. Trgovci su "nasilje" koje su otina kontrola čugeta koja ga želi kontrolisati. Umjesto ovdje je prikazana kontrolacijom lažirativu, da ovaže što je Bilo u istu stvar, ograničenom završavajući umjesto koje je dio naše priče. I onda se Fanci kaže, Pa prvi put perite sebi i pranje da je veće bilo pogrešno. Da je: Fanci nešto lažirativu, da je pomalo različito od "bilo beskvalitetu" i "nasilje" da je: Fanci da, u ljubav, skromnost, isti jednostavno čarke među ljudima jedini pravi ljudski zakon. Ali oboje ga zakaže na istu ljudsku kuga ga odvratke po jedne: Fanci je odvratke u kure u umrtvoru ljudi. Trgovci ga onda očajljivo. Ali za Fanci shvetao je prednja svojstva. On se nitiše i ovaže nove mudre, nove obzore za koje suptilno, nove zemlje, nove slobode i ljudski solidarnosti i radi pričaju urušiti uslove razvede za nasilje, da rubovi grade, kapaju, da rade manje brže. I onda se on ajde, još nove.

proturječnosti ovaraju s jedne strane Goethe-
nam okrutne govori kako svaki društveni poredak,
čak i ako je u cijeloj doba, predstavlja nužnu
nad potčinjenost, s druge strane govori nam da
sagraditi nešto već znači ukopati greb drugo-
ga, u ovom slučaju njemu. Nema uloga staro,
ima djelo i osmišljiva igra. Dialektički proces
nije intelektualni igra, postojiti, već stvarna
borba, nad mrtvim i krivi stvarni ljudi. I osaka-
karak postojiti sagraditi je na ovaj golemoj lozi
ugroženosti, nepredviđeno i smrti. Čak i na podlogi
nabijakih ideala. Odgovor na pitanje da li se
u ovom lazu može doći, nije postojati u
Faustu. Za Goethea ovo se nastavlja nepredvi-
đeno, jer nepredviđeno je metamorfoza Prirode,
proces razgradnje stvaranja. Faust umire i to
umire zbog nepredviđanja, jer ne odgovara riječi
oklade. Međutim ga baci u ruku "nepravde" i
samoće riječi se: "Šal bih mogao biti", "vri-
je me razmišljati se". Mogao bih, ne mogu!"
Tako je i ovaj ključni trenutak uvratit u kon-
sekvencu koji biva svjetlost "osjećanja". Od
sada na dalje, dakle, Faust biva sa sve zna-
čajnije. Njegova "doba" s jedne strane može se
višestruko i izmisliti razlika. Međutim, posebno dugo-
trajna, a čak i duba je "samo jedan čovjek".
Faustova besmiselnost, jer nakon takve toga
postoji se "Faustizacija" mislećih u ne-
prijateljskom svijetu besmiselnosti i svijeta
koji se ona postavlja da li se posebno stvo-
riti u svojem postojanju.

I ovako tragedija proturječnosti i dialektike
samo nagledati naizgled svoj "čiji" koji nije apolu-
tan, već samo relativan u "ovom svijetu". Ona
se obrađuje na raskršću dialektike koja nam Goethe
nije nije riješiti. Nije spjela Faustovu
tragediju Prvi Dio i Drugi Dio, već je jasno da
ona se razvija čitavim krajem. Ili ako čitav
kraj postoji, on vrijedi za "tekst" onakav kakav
je bio razmišljati. Posljednja njegova riječ ili stih
je "doba nas gore". Kako gore, prema kome? S
ovo teško gledati – ali sagledati se samo s ove
– čini se se nedostajanje glazbe u aktualnosti
Fausta, o njegovom "našim savremenika" u
stihovima okupljeni od Jena Gotha u njegovoj
knjizi o Shakspeareu. Kako može ne biti
savremena naša što vjerna nepostojano u
početku dialektike primaju volje, prije i najzad
mislećih. Znakovito je da je to pitanje upućeno
liku Fausta, nesumnjivo "naglasiti na strana",
priča, života, od strane onoga – društva i
našega života – koje je izgubilo svaku
oboljenu sposobnost za postojanje i
svjetlo. Ali nakon savremenosti je ipak jasno
biti koja znači "vrije na stranu i više u vjerno".
Osjećaj koji nasledjuje Fausta nije upućen u
društvo, jer je društvo, sredstvo od
ljudske stvarnosti, od ljudske želje za stvarni-
m i postojanju misli "izvanrednosti", ali u
potpunoj naštiti i potpuno savremenosti. Oni
tako da "svrhnosti" ako nas, dakle čine što
nas. Čak i taku koji se se odrekli svih
nepostojiti čovječnog. Načelno li morao sredstvo
načelnosti djela, osobu koje se identifikira
s ovim postojanju, kao savremenost? I pored
toga, čovjek li morao moći potvrditi da
dialektika tragedije postaje vlastiti postoj-
nost i proturječnost svijeta, društva koje
nas okružuje nije savremena?

"Faust" je tragedija dialektike koja traži a ne
može naći svoju istu završnicu i Goethe

nam radi neumoljivo ali realna stiku tog proce-
sa. Ne može nam "djetenje" već samo pitati
i tako mora biti. Znači li "djetenje" ne postoj-
Ugodno željeza naslanjaju Svrhama i žrtva ne
postoji. I ovako nam Faust otkriva – paradok-
salno, proturječno, tragično – svoje savre-
menosti. Da bi se se odšlo, posebno vjeruje se
preko, potpuno je nagledati temeljni princip
ljudskog postojanja. I ove to, ovdje, namir-
nju ovo cjelokupnu tragediju jednim izvedenom
osjećajni savremenosti, jer bi naše dialektički
problem samo bi izmisliti prirodu.
U teatru li postaja "glavni lik" a za glazbu "lik
koji treba odigrati" sa sredstvima koje ima na
raspolaganje. Gledati da li je li već i
stojanje da je savremeni i tebi ali izvedu. A
upravo Faust izabli od glazbeni postojan-
naprednog napora, međutim važnog od bilo kojeg
lika u čitavoj povijesti teatre. Knjižko-glazbenika
leznaga čija glazba da, kao prvi, postojan
praktična mogućnosti da mu se približi, da ga
posjeduje stvarni određeni granica i da mu se
prebije, da bi ga mogao izvesti na sceni.
Nikada, kao u ovom slučaju, ovaj lik je izvršio
osaka kako mu je bilo moguće svoje izvedu
iznenađenja kao redatelj, u isto vrijeme, kao
glazbeni lik treba igrati Fausta, rije osjeća
osaka iznenađenosti mislećih čovjekova
samo glazba u "kazališnim događajima". On
stvari u nešto ili izmisliti savremeni redatelj

Nijedan redatelj neće nikad moći biti u likom u
slikoj stvarnoj boji, koliko nam glazba koji
ga mora velikom dnu nastupa predstaviti gov-
tama, glazbi, izmisliti u svojoj postojanosti.
Faust, glazba, predstaviti se prije svega kao
glavni lik, kao čovjek i jednostavno postojanje
riječi. I u isto vrijeme, kao glavni lik
stojanosti mihi i djela koje se liče na čitav
Tragediju u doživljavanju liku, ali ne zbog toga
oslobođen od proturječnosti, napetosti,
raskršća stanja doka?

Možda je prva stvar koju glazba: stičje kod
suznog srca, a to je vrlo potrebna iskustva da je
Faust jedan veliki lik, osjećanje nemoguće, i
amirne da glazba: neodoljivo osjeća da ga mora
odbiti od sebe. Nizam surovo iz jednog od veli-
kih glazbenika koji se igrati Fausta a koji mi, u jed-
nostavnoj terminologiji scene, nije primamo da je
Faust postojan nepostojajući lik. Willy
Quandt, Faust Goethegata, za vrijeme
boravka u Teatro Studio gdje je jedna veći
igrao jedan od mnogih prizora iz Prvog dijela
Fausta, priznao mi je da je uvijek voljeli izve-
stati "našim Fausta". Ne može ga se voljeti,
govorio mi je, to da ga se voli a se može ga se
mrtvi.

Prvi problem: kako se može razgovor odglazbiti
"dobro", s ljubavlju, strastno dakle, jedan lik
koji ne da da ga se ni volji ni mrtvi? Odglazbiti ga
znači pak ostati dublje u sadržaj evokativne vrline,
znači upućivati domete je naglasiti na nešto da
se kaže da je "govore" namoguće voljeti ili
mrtvi. Ili da mihi se znamo kako voljeti. Samo
prebavljajući u svojoj cjelovitosti osaka izmisliti-
ziranje a likom, glazba: može postojati savremeni
Goetheovog Fausta. Na može ga voljeti jer je
monstruozan, ljudski monstruozan.
Dobro bih je je monstruozno u čovjeku dje-
čeno do krajnjih granica, kao uostalom i kod
drugi veliki likova, od Filipa de Housheila i



Stefan, Helene Weigel i Paolo
Gaal na probi kazališne
pratiželje Godeg Goethea iz
Solomna, 1988.



Streiber u Faurtu, 1992.

Don Gervasio

Upravo je vrtloška napetost koju Faust nosi u sebi ono što postaje neurotičnom glazom, odnose glazac sa "svom" potražuje da ta napetost bude iskoristivo izloživa i publici, ali u isto vrijeme i dramatički i emocionalno prihvatljiva.

Ova napetost lika koji "traži" uvijek, sa stalnom željom, jedna vrsta napora bez predaha, s trajnom agresivnošću prema samom sebi i prema stvarima, vodi nerijetko glaznika ka iznudu "svad teksta", što nosi u sebi opasnost da se drama pretvori u komediju, kako to neki glaznici čine. Kako odigrati "bez puno pretjerivanja" lik koji je u potpunosti pretjeran? Faust ne poznaje "umid umjetnosti", "tako živiti" u glazbi ga ne može objediti i izraziti ono što on jest. Faust ne prepoznaje neke vrstine ljudske osobine, ipak on je čovjek i prije svega potpuno svest. Faust ne poznaje laž, iskorišćenost, egoizam, on je čist i suštinski naivan. Infatigabilna nastavnica njegova divljeg, kolateralnog i šizofrinskog lika, njegova uporna pokušaja potkovalovanja s Beethovenom, postaje obožavatelj glaznika, i samo odmah je njegov, samo prihvaćajući Fausta takvog kakav jest, podlijevači mu uvijek u najboljoj namjeri, što namiz glaznik spozna, glaznik može umaziti njegovo po. Tak i vanjski prema liku, koji bi bio u stanju umjetničkih naslona, agresivni, neurotičan taj koji se zadržava u Tragadiji.

Svakako iznenađuje ova sposobnost koja je i "u tekstu" i u liku samog Fausta da bude uvijek pravi "svad teksta", naročito mogućnost da ruborizirane što je bilo

Glazac je umjetnik trajan i unovagren ostvarenost Faustovih "svad teksta", ako se tako može reći, koja se potpuno nedostojno udaljena, ako ne suprotstavljena, u razliku od nekoliko vjehova.

Isto tako je iznenađujuće primjer njegova dugog monologa priklon na njegov očaj. Faust oboravaju da je više sve, da zna sve, da je pokušao sve. Njima nije postalo. Možemo, znanost sa pramit, tuđa. Faust ne vjeruje više ni u šta, ne vjeruje više u ljude. Sve to uzrokuje na jednu potpunu bezizlaznost i bilo bi vrlo lako za glaznika podvrgnut Fausta u jednu nedostojnost, beznačajnost postao. Ali lik odmah namiruje sa beznačajnošću ijetu nego srditost, besposlošnost i nemogućnost njet prijeti u kaveza. Kratko lirsko svodjenje u razmišljanje o vijecima, želja da se liježmo u njegovom svjetlu i odmah namiruje naslje protiv svega što je njemu uvijek kraj, odav, korle, spavati. Čarolija mu se otvara kao polazna točka jednog glubok očajanja, kao mogućnost da se potopuje od samog sebe. Ovdje Faust znaša o tajna, uslužen je voljnom stvaru. Ali potopje upada u vamaže da je u isto vrijeme i lik i glaznik, sve je samo predstava. Ovdje Brecht može naći ovdje najiznenađujući primjer svo-

jevoljnog "odustajanja" od pjesnika? Faust sad pruža, dakle, dah zemlje kao ona se čini nemjerljiv. Ipak Faust ne odustaje. Želi biti dio toga. Dah ga polija. Faust se vraća samom sebi i uporno tuda ulazi njegov pomoćnik, Wagner, koji ga je čuo kako "rečima" govori tragediju (kao to mala premda nezdravo uprta glumica). Sosa i Wagnerova od strane i Faustova gošćina, iznena, otkrivena svega krpica — čepak, njegova povijest, njegov razvoj — sve je upravo raskidalo.

Nakon izlaska Wagnera, Faust ponovno započinje sa svojim monologima te pada u stariju još dublji depresiju, osjeća se kao crv koji kupa kroz prašinu i masno na tu prašinu ostavlja i obaveštenom samom. Na vrhuncu toga obaveštenja, tog raskida koji on pronalazi u sebi i izvan sebe, promijeni stupala strava. Ivo ulaza, bezgrižnog. Treba se ubiti, ali s radošću za život koji se nada da se sastavlja. Doslavlja izlaska iz glumice. Onda ga iznenađuje odnosa zion i zionisti iskrivena stvarna i lada. Faust vidi da nema više Vjere, da za njega više ne postoji budućnost, ali se nastavlja, doklemit od strane iznenađenog uplavlja. I to je iznenađena stvar da bi se moglo kasnije shvatiti lik u svojoj iznenađenoj sustavici. Stupovi s ovom "iznenađenjem u iznenađenju", Faust osjeća da se ne može ubiti. Uporno je uplavlja se iznenađenja se koje ga čini na životu. I praviću, ostavlja. Sva ta vrsta iznenađenja je u istih stvarima i traži od glumice vrhunske prilagodljivost koja će biti više ili manje ova za vrijeme cijelog Fausta.

Ponovno povratka svaka švedjarska iznenađenja premda jedinstva, premda i slobodnog mogućnosti "iznenađenja" uloga, čitavo mi se kao nepremislivo toliko podvrat. No tek malim kasnije Faust je videti u zalasku "ovih stvari" u kontekstu s Pravedom i ljudima na zabavi. Ovdje se stvarna na trenutak tražak nade i Faust postaje drukčiji. Kao dijete je očaran stvarima koje se raduju, gleda oko sebe s blaznim pogledom i glumice se ooda uplavlja gdje je nestao onaj drugi Faust. Ivo tu prebivaju njegova "likovnost" i čitav baka. Faust je sad u Pravedi, neposredno kritički predah, i to je sve u tom trenutku. Ali ubrzo ga obuzme želja za bolnim, smrti i veličini, i ubrzo ponovno pada u takvo samokritičko i kritičko, a većen koja pada, sastavlja sa iznenađenja Meštema, a iznenađenja paoj tajnostnosti i nagovještaja budućnosti. Faust nastavlja svoj bol, nastavlja na svaku stvar i svaku ljudsku biću s bijesom, bez milosti, ono osobe koje Faustova marja i koju Goethe dopušta na nekoliko trenutaka smisla krozja likova.

Tako se Goetheov Faust može u garden pravom samratu jednom glekmati osobnostima perspektiva, koja sadrži među svoga 12.111 stihova jedan skup parabaola slovnih i lada: ona o Moći, o Pjesnici i Uspjehu, o prolaznoj ljepoti, o Ženstvu i Ženstvu, o povratku europaca civilizacije, o Pobjedovanzu i Vladanju, o Teozu kao premda, zakazu i osmi koja sadržavaju testat.

I mogla bi se nastaviti bez kraja, jer je u ovom završ Faust jedna velika Parabola nastavlja. Veliki Pjesnici znali su, u svoja vremena, predati nam shvaćene i duboko poruke o Životu.



Schiller u Faustu, 1992.

Čovjek i o ljudskom sudbini. Niti ne možda nije lako tako širok pogled, tako blizak u isto vrijeme. Tako čitak, tako prisutan i odvojen o maloj zemaljskog stvarnosti kao što je to bližina Goethe i njegov Faust. Samo jedno djelo može nam stati uz bok. Švedjarskom švedjima, koja ostaje ipak, umislj svojoj veličini, više iznenađenja, jer je švedjima više "ideološka". Goethe se kreće godinama provodeći Švedima, da bi i njega gledao samo jedan njegov stih. Željka, izvukla pritom da je spavala u bed koji je možda bi stajala čitav, jednog jezika, jedne kulture, jednog razuma, povijesti i življenja tog trenutka — ne li Goetheov Faust iznenađenja iznenađenja, par exellence? — on prolazi svaku ulogu i svoju povijest na prolasku, sudbini i budućnosti, svečavo se povlači s dnom, povlači s nezadrživom bolom i strani stranog grma, s molim i velikim dopunjenjem, otkrivenjem kaptine kome, kome je duboko skriven, čovjekovog povijesti u njegovoj neprolaznoj napetosti svoga stvaranja.

Pravac: Žitko Vidaković



Darko Suvin

O držanju, djelovanju i osjećajima kod Brechta: prolegomena

0. Uvod

Jedno od središnjih i najproblematičnijih pitanja dramaturgije i teorije teatra u ovom vijeku, ako ne već od Brechta, jest odnos "osjećaja" i "razuma" kod svesnih djelotvornih, glasnih i gledatelja. Ovdje se namjeravam baviti tim odnosom s obzirom na važnost star škotska Brechta: mislio je dokazati kako da je njegova dramaturška praksa bila jedan od prolegomena modernog osjećanja i rekonstrukcije tog zbijajućeg, no povidnog para, tako i da se razvoj njegove teorije i prakse može staviti u juktapoziciju od prve epizode dvadesetoslojstvene rasprave o osjećajima. To je rasprava izvanjske pozadine (kakav tak ni vojvoda, a kamoli kritički od insceniziranja, kao i od pop psihologije i filozofije, tako da će biti naulno, iako ne naulno i dostatno, prekopati po nekim od tjelesnih desudoljnih ukrasa. Što se tiče Brechtovih teatar-kogalova, rasprava je dotad uglavnom bila usredotočena na njegove apure za gluma i nesklonost empatiji, predlažući *résumé pour mieux saisir*, u ovom slučaju se povratak središnjim pitanjima tek uspurno dotiže.

U razmatranju star rada *Stavila*, "Brechta, Dežanje", vidi Fraňko (67) ustvrdio da pogled držanja određeno kritički određiti kao crvenu nit koja se povlači kroz Brechtovo djelo. Taj konstitutivni brechtovski pojma u sebi sadrži dimenziju i potpuno glasila osjećajevima: u naše vrijeme pragmatična okupacija konkretnim situacijama ljudskih odnosa i potreba da ih se prikaže kao protivrpanje razlika da tekstovi budu eksperimentalni, te da upadaju subjektivu gledatelja orijentacije u prostoru-vremenu i usredotočuju toga tipa u gluma društvene "svoje stvari" (Brecht znači i pokolaj upita i stav, vraga izvise određeni pojmovi "stav" nije prikladan, bolje je bilo držanje. U tom vam se radi usredotočeno na to kako je Brecht u točno određeni društveni okolišima tražio prikladno makrodržanje u praksi i pojmu, prve, redovitarne predloške, a podlje i proizvodnje, produktivnosti ili produktivne kritike. Odradajući na primjer prava učnja, Brecht je

dimenzionalno suprotstavio dvije vrste učnja. Jedna, sklopi se kao arhivski sredstva, upotreba cijelo tijelo bez odvajanja pojedinačnog sustava od mase i ujednačuju redeliditirne osjećaje i razum spram pod pojmom držanja (naglasak na razum i počinjanje, usp. npr. GW 20: 160-181, to omogućuje da se plodno koristi pronašaja. Druga je učnja pomoću sistematičnih pojmovnih konstrukata, koje njeguje lichen sklopi i jednodimenzionalno, prava Brechta osjećajevima pristupa u svojstvu zatvorene doktrine ili "pogleda na svijet" (Angebotener, vidi na pr. GW 20: 159-160). "Učenik je važniji od učnja" (GW 20: 44) bila je njegova središnja orijentacija. Stoga "učnja ne bi trebalo širiti određenu spoznaju, već provoditi određeno držanje ljudi. Kad se završi pravilno držanje, pokazati će se bitna, odnosa prava spoznaja otkloniti" (BBA 827/97, oct. 1970, a *Steinweg Brecht* 101). Brecht je u takvim promišljanjima razpoređuje modernu, suprotstavljajući Junglera-filozofa kao učitelja svećenika. Također je vjerovao da bismo krovači od držanja mogli konačno početi shvatiti njegova središnja teorija *Gesamta*, koja je sam Brecht smatrao izvorno važnom i naj , na pr., rana *Me-ti* priča "O putniku koji u literaturu" gdje vodi "da je oborio jezik književnosti - tako što je u rečenice stavio samo držanja i postavio da se držanja uvijek pojavljuju kroz rečenice" GW 12: 458-59, di njegova kama nazivati za "dijalektičku dramu" u kojoj je povratni izvode izvoti grupacije "u kojima da prava kupa pogledom sustava određeno držanje" dok gledatelj, poslušajući i pronašajući držanja na pozornici, mijenja vizualni držanja i pronašaju u plodno središnje GW 15: 322-23).

1. Pristup Brechta i djelovanja

I 0. Ovdje bih bilo skladiti tri prvi pristup s jednom glavnom postavkom o djelovanju kod Brechta i nekoliko potpostavki kao uvodima. Ja bi ispostalo koliko bi moglo "kapacitet o držanja" mogla biti na neki preovladavajući u Brechtovu opusu, koje možemo shvatiti i kao epistemološki pojmovi, kao što se karakter ili





neposredno a Dječakovu obitelji da imro osu-
na krivnju dođu i odradu stvar. To bio dječak
govori je razumeo, makar i ne bilo jasnije (i
kao Sami, "Ubi-Vidi") Superino kralj, kad
džaka stvar posle, kad traba biti apokali-
ptična i res jasno kao u Gromu (ko kaže da
džaka Halina kao u Mjuri Čovrugi i rješeno
džek, tad su smrt Dječaka iz Kutrino, kao i rje-
šeno jasno i "romano" i rješeno. No tak i tada
je uspješno a neposredno pravilo koje bi trebalo
naveštati na vlastitu prikladnu za jasno.

1.3. Karakter je ličan tijela (posvjetovnjačenje duha), ličnost je neodjeljiva od tijela; Tijelo—>Smrt—>Psihika.

filozofski, afirmacija čina sa spoznaviti, determinirati se najbolje može postaviti kroz negaciju, kao i konzekvenc kroz konfuziju. Zato li afirmacija postava, individualizacija karaktera – kao u slučaju preseljene Galy Gay – naziva i eliminaciju subjektiva ili ličnosti? To li moglo biti središnja tema Berchardova drame, istaknuta u prvom planu od dramsa Stala i Čajkovi, čija je greška Mahajenja i i svih židovskih židova do velikih postihodržiteljskih drama. Berchard je ali da je "ovaj ja", odnosno duša po kojoj sam ono što jesam, pripisao zasrben od tijela", "Ja sam stvar koje ništa", čezanje. Međutim, dok "Ja posjedujem upravo u kogni sam vesela hiljadu zdraven" (II, 901 i 909) Stala, nastaje li Jutra, ne nastaje li subjektivo tijelo. Otu nastaje subjektivno slobodno i orjentalizuju negacija apstraktno jezika "ovdje i "sada", njegova apstrakcija vlastnog vremena i prostora u vrijeme i prostor koji su društveno građani. To stoji na kraju za određivanje njegova i društva već i za ono što. Ricœur 64-651: "ne što breška sveta, posebno u židovskim konvencijama, naziva "licem" tijelo, koje formozovno odražava i orjentalizuje "apsu" znaga erde, sad, i lišenosti u središnje kolektivne postojanje prostora, vremena i djelovanja, postaje u devetnaestog vijeka na marzu važna, već znaga važna. Kako se odnosi prema drugom tijelima, kako percipira primice i dualiteti svijeta? Pitanje percepcije modernog (zak i etimološki) izvratni metakom, a pitanje istosna počinjom. Zato da među njima ne postoji ni, budajući da (apsu) svoda odnosi pripadaja objema. Ipak, ni to se po nazivu njezera li istosna nalaze u onima i prelinaju veći, da breškaova grela, on li u svojini dramsama nije laticao u prvom, Stala s druge za pak strane i i etička pričinje percipiraju svijeta tijela li rječnost drama i postika kolektivnih tijela i rječivo međusobno djelovanje, uključujući oblikovanje, s pojedinačnim tijelima (kao Sam, "Najbolji", "Polji"). Berchard postali znaga istaknuta dramska i dramska

Nadajše, večina Brechtovih drama (zr nekoliko valnih smislak) izvršava vstavitev smrtnih trestov po strani smrti, a drame za ubogo ubogo smrti. Neopazno analiza Maderati oblikuje kmeti a pristojnosti, na primer, okrepi se ako piznati tko je sposobni umirati? i Brecht je gromozni iz o odgovora "Neke" ubiti potroba da se vse preskrene, potroba za radikalno konstruiran revolucija (BRB 82595, sta 1991, a Steinweg *Litbratuk* 26) da se iz ljudi morali postati sposobni opaziti smrti ubijati konstruirati na maglo konstruirati same

zajednice koja će morati biti postaviti čini se
da su primam od glavnih arapskih političara
za oslobađanje i potpunu rasklapanje. Jednima
postaje obla arapska politika modernost
Brechtovih nacova, koja se ovde može uporediti
u Njemačkoj prikazano besvremeno i više naroda
u njegovom raspadu pod vladu buržoazije
u krizi: u Kuba i Kuba.

2. Osjećaji nisu odijeljeni od spoznaje

U ovom radu pokušao sam nagledati tri tipična da-
stavljena dupe objasniti čak ni trećeva izovda
traje svoje poslovice o Brechtovom dualizizmu
Karlauer je dopunjen ih islozilo
aportulizma, monokompleksno analiziraj
samo rascvjetiti ih ravnika od čuena i
općenit dok je istina lipolova prestajanje
mogućnost profeta objasniti odnosa i počiva na
svet ravnica i oječija, sama i općenit narri-
ne lipak. U ovog da snaga učiti koje općenit
laka aplikacije integrirane oječija. Sjedi-
je prijedlog za razmatranje o tomu kako nar-
Brecht može pomoći u razumijevanju oječija
Pojčije su omotavanje opšeg darna kočenja
stava prema oječija. Zato je se žariti sniti
na ono što je mogao prevratiti snaga izmedu
oječija i gestulima krakite filozofije
Epistemološki pristup perfomans Brecht
počeo ih bijeljenjem trije opsektare
Prva, deontološka je predložiti o općenitja de
od volenja moraju biti neobuzirani i privrni,
na oni zapravo niti ne su sniti. U
najzadnja su objasniti (najzadnja i
općenitja) sniti općenitja) okečni angli-
man riječi lipak, pobuđujući držanje
Nadalje, oječija su društvene buravice, to
tako su tako integrirani i lipak da same da
prihiti opsektare snaga sniti prva ču-
jekati odgovoriti na rije. Oječija su sniti
paprati papere bio kojeg vidljivost, dječija.
A To je potpuno sniti za dopunjuje oječija,
koji odni niti se jednostavno (svp. razgovor
Miklo Corraze o "dignitativni sniti",
Miklo Vojković u 6. prirozi te dječija. Snaga
nje bio koriste primjerljivi otramu dječija
"dignitativni", na oječija. Kad jedniti
izmedu i koru dječija općenitja, oječija mo-
te sigurno ka niti pojratu opsektare niti
potpuno razumijevati ih nerazumije, "oni bi
piti lipi sniti na koje se aktivni angli-
pa čak i gradivo sniti" (Jagger, "Law" 152-53
i poslije)
Drugo Brechtovo su čuene integrirane kad
najprije o psihološki, potpuno lipak, pro-
pječija i primarnije. Ne sniti da ih ne
traja razviti, već su djepe sniti vrane i
oječija. To se ču- lipak za vječnosti i
vječnosti sniti, koje su u sniti povratni
svrhu i oječija. Na dječija se sniti to
odnosa i na primarnije. Ako je oječija dje-
sniti naprsto držanje, i je nemoguć
duboko problemati posmatranje, od najprije
zborna on se ne izvedu (i) koje da odličiti
interpretativni čuena privrati "proce-
turaje je dječija odnosa i interpretacije." Ste-
je u dječija sniti određeni dječija sniti ka-
lipak sniti o društveno lipak "inter-
subjektivno dopunjuje koje dječija sniti
znatno pretpostaje o "normalna" ih pri-
kladan općenit odgovorima na sniti
(Jagger, "Law" 154)

poželjivosti i sreće, na to je uvažnost, koji podležu cijeli rasplon zahvalnosti i potonjelijem predanosti osjećaja ni-potčinu s domovinom, porcijunima i prejetima. Brevetti je osjetio, kako je gore navedeno, arditu. Takvi osjetaji mogu postati iz nalaž kolektivističkim utjecajima, iz napak mogu pretežiti: "Tek kad razmislim o našim prijateljima, razmišljam, razmišljam, razmišljam, glavom iz sreće, tek iz tebi možemo osjetiti ono što se osjećam u utrobi, da vnu u predaju, akuriraj, isprevedaj iz situacije staj" (Jaggar, "Love" 1641) Povratno spozna iznenađenje osjećaja i njegovog razmišljanja o njemu znači da su osjetu utjecajne intervencije u društvenoj stvarnosti, na osjetu za društveno skupine koje se bore za "porugljanim stvarima" desuznaju a glodaju podležnosti – kao perspektivu koje malo mogu prestatu i niknuti, pa stoga i jednodimenzijalni pogledi (Jaggar, "Love" 1629) je "prijekup" glodaju osuda svoje epistemiološki paviliona (kao također Brevetti, Jaggar, Arnoldi, Jameson, Lukacs, te Surin "Polity", "Subject" i to Brevetti, pogodi 4) No to znači, a drugo stvarno, da takvo glodilo može osjetiti stvaritu "epistemiološki paviliona osjećaja" (Jaggar, "Love" 1631) ali u postati povlađeno držanje. Brevetti je, konačno, svrstoao pogodi "driftati", u stvaru što ne može održati. U moći osjetiti iz držanja (prijekup, isti) Brevetti je svrstoao osjetiti Brevettiho i društvo koje možemo koje možemo držati, te u moći neizdajivije valno u njegovoj govoru. Legende u povratni držanje Tuo-Te-Te-Te. Na razumijevanje vodi da od držanja (travertini) možda opstati, da držanje (driftati) Brevetti je svrstoao postojanje također iznenađenje vala, jedna od njegovih najmilijih vrijednosti koja je "Poli, je držanje", preuzima i osjetu za osjetu koji je održao povrat u Tekstu 1923.

Dokazati ni de da na kraju odnosa promena do je-
kone njegovo argumentovanje, to krpi se asanira da
bete se javiti da, jest bio srednja bogom razume-
vanja Bretha, zapravo paralizira iznaloženo-
materijalizacija argumentacije, promovira Alen
Jagger Čini mi se, jednako važnim pokazati nek-
akcije slipe pugu u Brechtovu obradi šanskog
reda u Hiroiti ni predodređi: to pokazuje da je nje-
govo shvaćanje subjektivnog odnosa patrigrahna
događanja subjekta, najviše odlika u
Brechtovom razliku između "cogito" i objektivnog
sveta.

2.1. Kritičari o Hrečču i aspektima

nešto ni megalomani, ni razumno velike rasprave) i oboje pogotopito sprema koncentraciju u Brechtov glade osvetnje. Konkretni kritičari i znanstvenici na njih su političke naglaske Brechtovih nesumnjivo različitih pristupa opet opetirajući, no kakav je taj pristup točno bio još se raspravlja. Kako bi bilo najzgodnije Brechtov, razmatraju se u ovom prilogu. Ovo je engleski i jedan bi mogao biti francuski jezik, ali i dalje se neobično Brechtovih vlastitih izjava lako smatraju njegovo premda iako vidljivo "sveto crkvi" postavljanje (kao je još uvijek među anglofonskim kritičarima njegova politička izjava vidljiva kruga Johna Wilkies iz 1959, *The Theatre of Bertolt Brecht*, gdje je dobar pregled iznenađujuće i postavio ovaj ovaj izraz, "ponavljajući i Brechtov stav i činjenicu da 'naglasak stoji na politici pokazuje nesumnjivo Brechtov pristup', da je u stvari na toliko uspešno odobrenje različitih razlika" (155) ipak, Wilkie je pomislio pravišljivo megalomani, a Brechtov

24. kolona drvenica (zgr. "drum za svinje" 1929-1932. — map. 14a i 166-69), pa preko toze i prekrak u Brechtovu kasnijem razgledavanju. — (isp. 183 i 185) Da se razprave nastave vidljivo je u Brechtovu odgovoru iz 1988. upućenom diplomatu Willetu, a po tome mišljenja upućenom protiv ne sudeći korilar Gragore kojeg Brecht je kožno naglasio da je "Brechtov preispitivanje bilo da ispravi razliku između ispravnog općenito i u novim, pozitivnim oblicima, i smisla", te da je prenošen u Brechtovu izvannu bilo "jačanja razlika između ispravnosti i oblika ispravnog" (1667, uop. cijela rasprava na 163-7) Iste misle ambivalentno od Willetova, čak i izmire korilara kojeg Jan. Knopf brecht — Morbach u trenutku nepovratnog napajanja da se "Brecht opetog vlog žaka, drim grve shematički opreke između "drumskog" i "opodog" slika tozra, i kazuju na u, među ostalim aspektima, "opodog" i "kazuju" međusobno suprotnosti" (348). Knopf čini da je Brecht trebao u 1930. odmah doći blytici u kojoj kaže da se "ovu apsolutnu opreku već pretrajna naglasiti" KW 17 (1099) da je ova opreka postala izbrisana ba u difrakciji. savrsta u tom Knopf kasnije zaključuje da Brecht opet trebao "nje slijediti opreku, da dodatno ispravnost razum nije bila lažna, nu da ne nedovoljno biti pobudni opreke razlike od svih koje budi savršeno izbrisati trebao se svojim neodređenim raspodjeljenjem, odvraćanju razume i općinjavanjem", izrazke. Brecht je dodatno žele uvesti listu na sklopu novog shvaćanja i kritički kreivostima (Knopf 184-83 i 424-53, map. bavin, "Brecht, Drizane").

Njega je gledalo nekoliko stotina ljudi: Kasperova zajednica, sa sebi bliže i dalekije mase. Wilhelm, pater, beznačajno je prevarao sa činom sa samim Brecht, kao strah i neprijatelj građana, nije preplatio preoklapanje pretpostavljajući, da čak katolik prenosio je milje koje potpuno odbacuje iskustvo. Svega, ostalo što smo izrekli, mislili da se može preneti i stalni snajper u Brechtovom iznerviranju odnosa prema nacima, odličanog nekima je utrošeno na isključivanje njegove i pokušaja da ih se pretrajne pomen u pravilnom smislu. Stoga, da spomenem samo neke od njegovih najeksplicitnijih zrelih izjava: ne, ne Stojan.

2.2. U glasovnoj je dnevnoj bilješki iz 1940 Brecht svu "nearistotelovsku" lester ("na pram-petu" od isključivih "loših definicija kao posebno intelektualističkih") definisao "u svjetlu gram-matike".

to je bez ikakvih problema moguće [budući] da u opštem centru obječaja ličije i intelektualne ličije obječaja iste i kod glazbene i kod glumačke. Bilo bi tužno (za selvo definiranje) za istetu (u završetku) i koristolno građu na obječaja kod odrasle u razvoju (u utvrdjenju na znanu i znanje). Naravno, postoje i drugi koncepti za obječaje. Između toga vapi čitla ljudska produktivnosti, implementa-
cija od svih (AI 3, 152)

Kao što sam spomenuo u ranijem svjazu, riječ je breževska tvrđava o kofasti, udaljena od ograničavanja, može se rekonstruirati ako ćemo najprije predložiti proizvodnju. Ono se razlikuje po svemu od same se, najprije u vod i, na sreću, dobrotvornosti, najprije u "svježini, tim društvenim visokoproduktivnim društvenim" (AJ 2: 358). Je li ovo u puzanju razpore i gledajući razpore, postojanje u Katalinima grijem i sačinjavaju, kod kojih kako bi znao rad u doku Mosk



Karakter je dogmatičan ili ideološki apriorističan, mononuklearna unutrašnjost, samo racionalan (za razliku od osjeta i osjećaja); dok je ličnost bipolarno prostiranje mogućnosti prožeto skupom odnosa i počiva na svezi razuma i osjećaja, uma i osjetilnog sustava



Čovruga i njenom djelu. To se također odnosi i na mnoge druge, uvijek jeste ograničeno, prave njegovih drama, spomenao sam dva u djelu *Ovaj tvoj kralj* da i Mjha Čovruga, a odnosi se prilikom i na većinu pjesnika iz Njemačke.

Konkretno, Brecht je također svojim dostignućima mogao oduševiti svoj stari iz 1930. "Narbeni položaj" njegov ratni - njegov eseo "Čajniči Gorčikov (pionirski ti nezastupljeni amfiteatralni) odmak u svim teatru. 4. oktobra 1941 Brecht je napisao: Postoje mi jasno da se moramo leviti iz borbenog položaja "osjećaj protiv razuma". Odnos ratni prema eseu treba bi se naći istražiti u svim njegovim prethodjima i ne bismo mogli dopustiti svojom proizvodima da epiki istari prikazuju kao jednostavno racionalni i protusjećajni "Nagom", amfiteatralni reakcije ne doživljaju, povijati su ograničeni multimedijalnim. Zanimljivo, jednastran osjećaji koje više ne nadaju razumu. S druge strane stonistički esei šteta i njihov mehanizmi formiranja... Epika načela javne kritičke države gledateljima, ne to je držanje nadzora osjećaja. Ovo kritika ne treba pobrkati s kritikom u budućem znanstvenom smislu, ona je mnogo obuhvatnija, nego čisto profesionalno ograničena, mnogo je praktičnija i osjetljiva (AJ 1 184).

3. Shvaćanje osjećaja nakon Brechta

Mož se govoriti oduševiti dalje kao ne time kako izučiti osjećaje kod Brechta, već kako nam Brecht može pomoći da razumijemo osjećaje. Htjeli smo prije naša uštavanje, kao što je rekao u preopis jedne Shakespeareove drame. Bez naziranja da koristi po korak dugim završetku indukcija iz Brechta, ovjere ču pokazati stičeniti samo dva pitanja. Prvo, kakav bi uporište stav prema osjećaju bio u skladu s, ili čak obuhvaćao ona što je vidjeti da je bio njegov stav? Drugo, kako su neki od najvećih istraživača Brechta u pogledu njegova

povratka spraga između osjećaja i gestualne kritike ideologije?

3.1. Snažna hegemonistička podjela na razum nasuprot osjećaju, gdje se razum shvaća kao mehanički, analitički, objektivni, hladan, objektivni i univerzalni, javlja, id, dok bi osjećaj bio beski, stohastički, subjektivan i nepredvidljiv, subjektivan i poseban, privatan, id, otiro je i civilizacijski i politički skandalozna način je ponovo promisliti odnos između razuma i osjećaja i stvariti pogrešne modele koji pokazuju prije međusobno kontradiktorni nego oprečni odnos između razuma i osjećaja. Dileka od toga da isključuju mogućnost pouzdanog razuma, osjećaj, kao i vrijednost, moraju se prikazati kao neopodan na takvo znanje (Jaggar, "Love" 156-57).

To osjećajima ne daje nikakvu magičnu učinkovitost u usporedu s pojmovima. Poput pogrešaka, osjećaji imaju epistemološki potencijal. Na jednu i drugu mogu biti pogrešni, jednu i drugu trebaju daljnju potvrdu. Iako se može nerazumijevanje načelo (ne je asimetrična, jedna drugom) "Iako se male osjećaji epistemološki neopodbi, nisu epistemološki nepodbi. Poput svih naših sposobnosti, mogu biti varljive, a njihovi su podaci, kao i svi drugi podaci, uvijek podložni ponovnom tumačenju i reviziji" (163).

Kako bih započeo takvo posebno razmatranje, predlažem dva puta koja komentiraju. Prvo, da ga uzmičemo u "strukturni osjećaj" Raymonda Williamsa, preudacne osjetu društvenog znanja i vakeba, koji definiše kao "ne osjećaj oprečan misli, već misao koja se osjeća i osjećaj koji se misli" praktično postojanje svijeta. Kao skup s posebnim ustajanjim oblikovima, koji se međusobno preklapaju, a istodobno su raspeti... Strukturu osjećajna mehanika definirati kao društvene lekuvu u razmatranje. Na to je razmatranje strukturalizma (brecht... na razmatranje semantičke dostignuća... (132-34). Drugo, još relikvije, de protiputima terminu





BREHTOVSKA REVOLUCIJA

**Nema "esencije"
vječne umjetnosti
nego svako društvo
mora izmisliti
umjetnost koja će
mu na najbolji
mogući način
pomoći u njegovu
vlastitu rođenju**

Već dvadeset i petnaest stoljeća europska je kazalište aristokratsko. Pa i danas, 1955. godine, svaki put kad idemo u kazalište, bilo to gledati Shakespearea ili Mautherlanta, Racina ili Nozovira, Marije Casarés ili Pierrea Fernapa, kakav god bio naš ukus i u kojoj god stranim jezi, zaživjevamo zajedništvo i doista, doista i zlo, u čudnoj sekularnoj moralu. Bili je kreće kao je više publika, izbudna, više se pozorjelože s ljudskom, što više pozornica istina radnja, više glazbe, uključuje svoju ulogu, što je toliko moguća, predstava je bolje¹.

Hoćemo li ovaj ili drugi način razlikovati dovesti u pitanje tu umjetnost? Jo li se ipak pod upitnom predika, da imamo najbolje radnje na svijetu da ga smatramo "vaskrašenim", i koji nam, bez obzira na svu tradiciju, kaže da se publika mora samo napola angažirati u predstavi, na način da "aparna" ono što je u njoj predstavljeno umjesto da se podnosi, da glumac mora izvesti tu vijest pokazujući svoje uloge a ne uključujući ih, da se gledatelj nikada ne smije potpuno posvetiti s ljudskom, na način da uvijek ostane sposoban provoditi upreke, a zatim i ljekove njegovoj patnji, da se radnja ne smije izbiti iz njezine prirode, da kazalište mora prestati biti svagdašnje kako bi postalo kritično, a što će za njega biti najbolji način da postane takvo.

Upravo se u stvari u kojoj Brechtova kazališna revolucija dovodi u pitanje naše shvaćanje, naše shvaćanje, naše misli, naše "kazalište" kazališta u kojem *primamo*, smatramo odlično ili loše i gledati Brechta u oči. Naši su čuopis² previle puta s potpunom odnovo prama osvedežnosti ili mislivoi zadovoljnosti kazališta, prema rječnosti njegovih pobuna i sklonosti njegovih tehnika a da bi i dalje mogao odgoditi pramastranje jednog velikog dramaturga, zbog vršenja koji nam predlaže ne samo jedno djelo, nego i svjetlo, koherentno, stabilan sistem, možda teški da ga se primijene, ali koji barem sadrži

jednu neprijepornu i istinu vrijnu "okanda"³ zahtudima.

Što god na kraju odlučili o Brechtu, moramo barem ukazati na važanje njegovog misli i velikim progresivističkim temama našeg doba: da su, naime, da ljudi u rukama tih umova, to jest da se svijet može modelirati, da umjetnost može i mora intervenirati u povrtvu da ona danas mora težiti više zajedništva kao i pravosti s kojom je solidarna, da nam je ovdje potrebna umjetnost objektivnija a ne više samo umjetnost izražavanja, da kazalište odlično mora pomoći povijesti razotkrivajući njen tajke, da su u službu stvarne i same tehnike pozorišta, da, napokon, nema "osvenije" vječne umjetnosti nego da svako društvo mora izmisliti umjetnost koja će mu na najbolji mogući način pomoći u njegovu vlastitu rođenju.

Naravno, Brechtovo ideje postavljaju probleme i proizvede opore, pogotovo u zemlji poput Francuske, koja trenutno živi izvan dvokup povijesti sustav od istašne Njemačke. Što kako tada, broj koji *Théâtre populaire* poredio Brechta prema našoj različitosti u probleme i pobijediti te opore. Zasad je naš jedini taj pomoći pametnija Brechta.

Dopje smo to odikovali, a daleko smo od toga da ga smatramo iznervom. Također bismo bili vrlo sretni kad bi na čitaviji *Théâtre populaire* bili pridodani svejini svedoženjima. To bi u našim očima nadomestilo nezastupljenost vrlo velikog broja intelektualaca ili ljudi od kazališta prema njemu koga, a svakom slučaju, smatramo "izvanredno važnim vascvremenikom".

1955, *Théâtre populaire*

1 Uvodnik za jedinstveni broj časopisa *Théâtre populaire* (septembar-rujan 1955) posvećen Brechtu.

2 Misl, se na časopis *Théâtre populaire* (op. prev.).

prema s francuskog: Stefan Radečić



Roland Barthes



Roland Barthes

Zadaci kritike Brechta



Suprotno predrasudama desnice Brechtovo kazalište nije kazalište s temom niti kazalište propagande. Ono što Brecht uzima od marksizma nisu naredbe, obražloženje argumenata, već je to opća metoda objašnjavanja

Nekada je risk u preoblikovanju da će Brechtovo djelo postati sve važnije, naime zbog toga što je to djelo veliko, već zato jer je ono i primjer – ono vijesti, barem danas, izuzetno svjetlošću uzred dviju pustinja, uzred posvjetlo svetovnog kazališta u kojoj oči Brechta nema volitih imena koja imaju moć navesti, te pustije revolucionarne umjetnosti, stariji otkađ je upala u svijetu zlo u koju je je doveo Páras. Tada god bude bio razumljiv o kazalištu i o revoluciji nevjerojatno će se stajati s Brechtom. Sam je Brecht tako bio, njegovo je djelo avon snagom odgurne reakcijskim i njezovom gnu, ona sadrži volitost koja najviše odgovara našim vremenima: veličina odgovornosti. To je djelo koje se sa svjetlom, s našim svjetlom, nalazi u stanju "autokritičnosti" postavljajući Brechta, postavljajući Brechta, jednim riječi kritika. Brecht se po definiciji može prekriti na problematiku našeg vremena. To stoji treba neprestano postavljati upornost: je Brecht od dramske važnosti nego upornost? Shakespearea ili Gogolja, jer je upravo na nas, a ne za vječnost, Brecht pisa svoje kazalište. Kritika je Brechta, dakle, postupa, kritika gledatelja, čitatelja, potrošača, a ne njegova, to je kritika zainteresiranog čovjeka. A kad bih vam morao napisati kniku čije sam osnova sadržaj, a ne bih propustio izvesti, ispričati se, rekao da budem indiskretan, zbog čega me to djelo čini i poznaje me, meni osobno, kao konkretnog čovjeka. Ali da bih se ograničio na onu najosnovniju u kritici Brechta, dat ću samo plitaviju analizu u koje bi se ta kritika trebala umjetiti, kako shjediti.

1) Sociologija. Općenito izvesti, mi još uvijek nemamo zadovoljavajuću našu svijetlost koju bi smo definisali kazališna politika. Osim toga, barom u Francuskoj, Brecht još uvijek nije našao ni eksperimentalnih kazališta (ovom *Meyer Courage* prikazuje u *Théâtre National de Paris* čiji će čitaj njeg poslije zbog lošnosti režije). Zbog toga, zasad možemo samo pretpostaviti reakcije naša. Danas bi trebalo razlikovati dvije tipa reakcija. Na krajnje desnici je Brechtovo djelo u potpunosti devalvirano zbog njegove političke oznake. Brechtov je teatar neridni teatar zato što je to komunistički teatar. Na desnici su imali svoj svjetlost, koja se može prikazati i sa "modernističkom" (modernizacijom *despota Engren*) Brechta postavljajući tradicijskog operativni pol-

itičnog razmatranja. Čovjeka razmatramo od djela, ovo je prvo pretpostaviti politiku Brechta i kontradiktornu potrošnju njegova teatarstva i njegova svjetlosti. Parig, dak ova druga angažirano pod utjecajem Vjetrov Kazališta Brechtovo je djelo, kada, velika uprkos njemu, protiv njega. Na levisi naprije postaji marksističko postavljajući Brechta, Brecht bi bio jedna od svih brechta kazališnih svjetlosti privremeni komunistički promociji čovjeka, kao što se to bih. *Rosette Holland* ili *Barthes*. Taj simpatičan pogled našihle stvara jednu intelektualnu predrasudu koja je u određenoj krupovna krajnje lijeve čveta. Kako bi Brecht bio "marksiističan" ona diskreditira li biseri smatranje teorijske strane njegova djela, to bi djelo bilo veliko smatralo sistematičnim Brechtovim pogledima na svijet i teatar, gnu, razmatranje. Tako dolazimo do jednog od temeljnih temova marksističke kulture, do nemističkog kontraviranja arca i nauka, iznatičje i razumljivosti, teatralnog i razumljivog, do suprotnosti koje, na kraju krajnje, skrivaju čovjeku koncepciju umjetnosti i razumljivosti, prema Brechtovu su kazalište smatrali, iskazali i komunistički barom u Francuskoj, a sa se uglavnom izdani na Brechtovu suprotnostima postavljenj panaku, opisan konceptu ga kazališta i "formalističku" objektivnost brechtovske dramaturgije. Ako stavimo na istu osnovu upornost Rogeria Vaillanda razmatranje na ovisni francuski izvedbe kao i djalak-ki umjetnički krug, me se kritika postavlja iz Žanovljeve koncepcije umjetnosti. Ovdje gledati kritiku na svoja, trebalo bi se njima izvesti dodatno posmatranje. Ne bi se, ustalom, suple radilo u odbrambena kritika Brechta, već radnje u prispaju Brechtu na naša koji naše društvo spoznati karisti izko bi ga postavili Brecht iznatičje odbrane o kome god da govor i, naravno, to ga otkrivanje iznatičje do najvećeg mogućeg stupnja. 2) Ideologija. Brecht i "prebavljanje" Brechtovog djela suprotnosti Brechtovu kazalištu iznatičje! U nekome smislu i u određenoj graničama da U Brechtovom kazalištu postoji jedan princip, kabernetni, komunistički ideološki sadržaj, kao je iznatičje koje iznatičje i koji govori protiv ideoloških deformacija. Taj sadržaj treba opisati. Da to nam ne razuplavljuje svoje dvije vrste ideološke i se najviše iznatičje iznatičje odne

inteligencije (zapravo nije nevredno sumjeti). Inteligencijom čovjeka od kazališta, veliki intelektualci kažu: to je kao da bismo djetinjast bijeli ih potopili pod igrom da se uz samo intelekt bismo dostigli veći kreativni djelo. Naravno, Brechtov je instinkt napravljen da ba ga se izvede. Ali prije izvedbe ih glodaju lag izvedbe, nije razumijemo da ga se razvije. To je intelektualna organizacija povezana s konstitucijom čovjeka i tog teatra, a to je transformirani politički u istom smislu: u kojem ona u tom teatru stiva. Kod marksista poput Brechta odnos između teorije i prakse ne stoji se potpunoj ili isključivo. Odvajanje Brechtovog kazališta od njegovih teorijskih temelja bilo bi isto tako pogrešno kao kod bismo bijeli pokušati razumjeti Marksov pokret a da ne pročitamo Komunističku manifest ili Lenjinovu politiku a da ne pročitamo Otkriće i revolucije. Ne postoji društvena politika ili društvena inteligencija koja bi kazalište potpuno zahtijevalo teoretskog promišljanja. Uspehom jednog tendencije u kritici, sistematskim Brechtovim spomen treba priznati vrlo veliku važnost. Smatramo li neko kazalište kazalištem misli, ne možemo da iznaglo izvedemo izvedbama tog kazališta. Osim toga, samo sam djelo podiže glasne elemente Brechtovog ideologije. Ovdje mogu samo naznačiti one najvažnije pojave, a ne "prirodni" karakter ljudskih duha, duhovna zarađivanje ekonomskim odnose koji je krajnji efekti objepljenja kod onih istih utrošaka ljudskog snižavanja koja se ljudi upijavaju, koristeći status Prirode, mogućnosti upijanja je svijetom, nepodnošljivi odnosi sredstava i situacija (ne primanje, u kojem se društvo prave može upotrijebiti jedino u posebi polovljenog socijal, transformacija starih psiholoških "kazališta" u pojedinu kontradikciju, koji su kao takvi potpuno korrektno moći čovjeka. Ovdje bi trebalo objasniti da su te istine uvijek dane kao da su proizlele iz kontradiktornosti, a te su situacije beskrupno plućne. Spreman predstaviti deo Brechtovog kazališta nije kazalište u sebi, ni kazalište propagande. Ono što Brecht govori od markizma mora zaraditi, obratno: argumente, već je to upla metoda objepljenja. Iz toga slijedi da se u Brechtovu kazalište marksistički elementi čine uvijek iznova svimim. U ovom se Brechtova veličina, ali i osjetljivost, nastoji u tome što bez preostanka potpuno samostalno marksizam ideološki se tema kod Brechta može najvažnije delimitirati kao dramatski dopadajući koja bi međusobno upoređila konstataciju i objepljenje, etika i politika, socijalno duhovno učeno marksizma, svaka je tema istovremeno izraz koji da se bude i čovjek i bit stvari, ona istovremeno primenjuje (jer stika misli) i pomenje (jer objepljenja).

3) Sociološki Semantologija je preobrazila značenja i značenja. Ne želim ovdje ulaziti u razgovor o tog smislu, koji je postavio jezikoslovac Saussure pred oko četrdesetih godina, i prema kojoj je formalizam bio izrazita samostalnost. Ako ne dopustimo da nas ovaj zadržava, bilo bi vrlo važno priznati da Brechtova dramaturgija, teorija izvedbe, teorija, načelnosti i ista praksa Brechtovog Pantomime koja se bde scene i kostima, predstavljaju sama

izrečen semantički problem. Jer ono što zahtijeva epika Brechtova dramaturgija jest da, barem u današnje vrijeme, dramatičar umjetnost mora moći iskazati nego što mora moći reći: Neophodno je, dakle, da postoji određeni odnos između estetske i semantičke: revolucionarna umjetnost mora zadovoljiti pristati određeno arhitekturu, mora dati svoj udio određenosti "formalizma" u smislu da se mora odasati prema formalističkom mišljenju, a to je semantička metoda. Osim Brechtova umjetnost protestira protiv ideološke zbirke između ideologije i semantologije, za koju znamo i kakav je estetski širina dovila.

Naravno, međutim, zbog čega je bio taj aspekt Brechtove misli najupadljiviji građanskoj i marksističkoj kritici: obje se privlače "prividnom" izražavanjem realnog – umjetnost je u njihovim očima jedna Priroda, pseudo-Priroda. Za Brechta, naprotiv, umjetnost danas, odnosno svetovi porijeklom sukoja u kojem je tlog ljudski razumodjenje, mora biti građansko i marksističko: jedna Priroda i još uvijek stvarnom društvu umjetnost mora biti kritička, ona mora prekinuti bilo kakvo širaju, čak i lažnu "Prirodu", znak mora biti djelotvorno arhitektura, bez čega potpuno upadljivo u umjetnost izražavanja, u umjetnost esencijalističke izjave.

4) Moraš Brechtovu kazalište u moralno kazalište odnosimo kazalište koje se zajedno s gledaocem razmatra: što treba učiti u toj i toj situaciji? To bi dovelo do preobrazivanja i oporavka umjetničkih situacija Brechtovskog teatra. One se sve, rekao bih, na razapetosti problem kako biti dobar u istom društvu? Čini mi se vrlo važnim pokušati moralnu strukturu Brechtovog teatra, razumijemo da je marksizam imao važnije zadatke od bivšegja problematiku individualnog postanka, no kapitalističko društvo traži, a sam se komunistički njegov, revolucionarno djelovanje mora sve više konstruirati, sa gotovo instinktivnim način, s normama građanskog i marksističkog morala, pojavljuju se problemi ponajviše, a no djelovanja. Brecht ovdje može imati veliku moć protivljenja i oporavljanja.

Tim više što njegov morali ne sadrži niti, katoličko, on se najviše da vremena objektivno razgovor. Znamo da neki od njegovih komada zasnovaju društveni pisanje publici, koji autor ostavlja zadatke da sama promane razgovor, potpunojnoj problem. Morala je otkriva Brechta da dva stvari plitko morat znati što je otkriva (to je ista stvar i pravila). Jer ta se u stvarnoj stvari radi o moralu izvedbe. Brechtova je izvedba taktilski proces da bi se dostigla revolucionarna ideologija. To bi reči da sa Brechtom idaz je svake moralne stijepe ulice ovim o pravdnog smislu kontradiktornosti situacije u kojoj se taj subjekt nalazi: odaz se pojavljuje upravo u ovom predstavljaju pojmove osobito u situacije, razne umjetnosti, čisto kontradiktornosti prirode. Brechtov se moral uvijek uglavnom a korrektno čitajući pojavi, a plućnost je tog morala (umjetnost), čudo je to potrebno, veliki glodajući valova sama plućnost pojavi.

1956. Arguments

a francuskoj prevod Srdan Babić



Roland Barthes

O Brechtovoj Majci



3. listopada 1932. (1) i (2) u Berlinu

U Brechtovu poretku nema nasljedstva, ako nije i obratno: ulogu mrtvog sina preuzima majka, nastavlja je, kao da je ona mladi izdanak, novi list koji se treba razviti

Pariska je rata morala biti jako sljepa, kad je u Majku vidjela prepoznatljiv koncept: Brechtov marksistički izbor ne očebljuje njegovo djelo više nego što kapitalisti očebljuje djelo Claudea Lorrainea, markiziran je nemarljivo vozan uz Majku, inskribiran je objekt Majke, on nije subjekt. Subjekt Majke je, ipak što kaže sam majstor, jedinstveno majčinstvo¹.

Upravo je to Brechtova staza, da nikad ne daje ideja koja nije podržavana kroz razni ljudski odnos i (ona je još originalniji) da nikad ne stvara likove izvan "ideja" pomoću kojih oni žive (trika ne živi bez ideologije, i samo neposvojene ideologije je ideologije – to je subjekt *Majke* *Clara*). Brechtu je bilo dovoljno spojiti ta dva zahtjeva da stvori uneslužbujući teatar koji istovremeno zanagđuje obje slike i sliku marksizma i sliku Majke. Svojom sebišnom majke revolucionarne Polagja Vlasove ne zadovoljava niti jedan stereotip: ona ne propovijeda marksizam, ona ne iznosi teatarskojavišne parole u čovjekovoj eksploataciji čovjeka, dok « drugo » stane nije afektivna figura, Materinskog Instanka, ona nije otiska majka. Njezina se bit ne nalazi u ropanju strofa

S marksističkog je gledišta problem postavljen u Majke ramlan. Može se reći da je, ako ga, svedemo na ravno svobe, to opći i kapitalisti problem koji svijet na životu društvo na razni najlari poretku, to je problem političke svjesta. Ako marksizam vili da je kruti kapitalizma uporan u samoj njegovoj prirodi, dokazak kapitalističkog društva ne smi nikad manje o posjega

noj svijesti čovjeka. Ili te svijest čovjeka sloboda svijesti, sloboda svjetlosti koje svijetu obično nasuprotan da karikature. Politika je stvar, dakle, prvi objekt političkog društva. Taj princip utemeljuje sam svjetski čovjek Brechtovog teatra: to nije ni kritika ni janaži teatar, to je teatar svijeta, li još bolje – svijesti koje se radi. Onda njegova velika "crnata" bogatstvo, prikladno da može, čini mi se, dotaknuti široku publiku i to u potvrđuje nastali Brechtov uzgaj na Zapadu. Napreje stoga jer je svijest podložena realnosti, u isto vrijeme i društvene i individualne, a teška katalitič postoji samo u pamač sloba, upravo je svijet ona što od svijesti kroz jednaku matema stvoren. A razum i stoga jer je čovjekova dobro predstava (konstata, na primjer), ili još točnije, predstava nestijanja je početak svijetlog.

I, ustalom, upravo u taj spekulativni funkcioniraju buduća Majka pokazuje svoj pravi subjekt, misli na subjekt struktura e ne samo mišljenja, subjekt majčinstva

Kojeg majčinstva? Otkako poznajemo samo jedno, ona *Contrit*. Ne samo daje u našoj kulturi Majka bio čitav instinkt, nego i kad se njegova funkcija vanjskura, to se uvijek odvaja samo u jednom smislu. Ona je li kaja stvara dijete. Nakon što je jednako robita siva, ona drug puta radi duh, ona je odgajateljica, učiteljica, ona dijete otvara svijet moralnog svijeta. Tako čitav krakizma vraga običaj poliva na jednosmernom odnosu koji ide od Majke prema djetetu. Čak i kad ne uspijeva



upravljaš djecom, Majka je uvijek ta koja za svoju mać i plače, kao Monique za svoju sina Augustina.

U Majci je odnos obratit, sin diktator, a ona Majka. To vrstačije prirode umotanje je velika brechtovska tema: vrstačanje, a ne analitičko brechtovo djelo nije djelo rekonstruktor.

Velikoreovog sina, Pavel potiče Pelagija Vlasova na društveni svijet (samo toga kriv, pravo, a ne kao govor, Pavel je uglavnom šakot), ali to rađanje je odgovor na ono prvo rađanje jedino uz pomoć širine. Stara pugaška širina (radikalno je kod Monique) djete koje nasljeduje roditelje kao liče na društvo, a ne učenik koji ispravlja stari, a slika, oca, ali nije napredniji, a li biseri mehanika, otvara prostor idoli da se situacije mijenjaju kroz ponavljanje, predmet se mijenja, svaki napredak kroz različite knjižice, ne samo da u ljudskom kretanju govore ojačavaju. Majka nije naprednija, ne samo da ona prima nakon što je dala, već je i ona što ona prima nešto drugo od onoga što je dala – što je stvorila život prima vijest.

U građankama se ponovo manifestira uvijek obnova u putu na putnika, to je sama drinacija nasljedstva, riječi nije bogatstvo ovakve prelati granice privatnog građanskog prava nasljedstva koje, vrijednosti liči. U Brechtovu ponetu nema nasljedstva, ali nije i obratno: druga stvar je ona prava Majka, nastavlja je, kao da je ona sama izvanak, a ne bi koji se treba razviti. Na taj način na stari tema razgovor, iz koje se izrodilo toliko

masaške građanske komade, a ne više ništa antropološkog, ona ne ostava istinu zakon prirode. U Majci sloboda struji u samom središtu "najprirodnijeg" ljudskog daniša – onog majke i sina.

A ipak, sin "emocija" je ta, emocija bez koje nema brechtovskog kazališta. Pogledajmo igru Helene Weigel, za koje smo liči toliko drski da je smatramo previle diskretnom, kao da je nasljedstvo samo jedna kategorija orijentiranja kako bi od Pavla prama sinu svijesti svijeta ona najprije postaje "druga". U početku je ona tradicionalna majka, koja ne razumije, pomalo kao ali tvrdoglavo postavlja juku i krpa odjeću. Ona je Majka-Djete, to jest zabavna je čitava afektivna širina odnosa. Njezina se svijest liči tek nakon stvore striti, ona mo se nikad neće pridružiti. Iako je to čitavo vrijeme tog razgovara baš odaljenja to koja djeli majka od sina podoprijetu niti da je taj prirediti put strahom put ljubav ovdje nije izljev očajanja. Ljubav je onoga koja činjenicu transformira u svjetlost a zatim u noćnu: upravo ljubav otvara oči. Treba li onda "tamnošću" vidjeti Brechtu da bi pravih da to karaktera odaljenja?

1960, 2000, popularite

1 Prilikom prikazivanja *Majke Gorkog i Brechta* u izvedbi Berliner Ensemble a Théâtre des Nations

prevod: francuskoj: Arden Sabatier



Roland Barthes

Slijepa majka courage



Brechtova dramaturgija sadrži majetičku moć, ona predstavlja suđenje i sudi, ona istovremeno uzrujava i izolira, sve u njoj teži da impresionira bez gušenja, to je teatar solidarnosti, ne zaraza

*Mutter Courage*¹ ne se obraća osama koji se, na ovaj ili onaj način, bogate u ratovima. Ona ih se smjeluje nepopraviti kad imaju u njima otvori merkanilistički karakter rata! Ne, *Mutter Courage* se obraća osama koji pate tihim ne dobrotvud, i to je prvi razlog njegove veličine. *Mutter Courage* je u potpunosti narodna djelo zbog toga jer je to djelo koje duboko iskazuje naše razumjeti ljudsko mišljenje.

To kazalište polazi od dvostrukog vijeka: od vijeka društvene bolesti i vijeka ljudskoga lijenjenja. U slučaju *Mutter Courage* radi se o prikladanju u potpisu sliče osama koji misle da se nalaze u beznačajnosti rata, kao i *Majka Courage*, koja ih odvraća upravo to da rat, ljudski lijenjenje, nije fatalan i da se napadajući merkanilizam uspio na kraju mogu dovesti vojne posljedice. To je ideja, a ovo kako Brecht taj veliki cilj ulazi u svrhu kazališta. Iako da se radi olijednost prijedloga, ne li preporučiti ili argumentacije, već li samog kazališnog čina. Brecht pred nas postavlja Tridesetogodišnji rat u svoj svojoj dubini, ne samo čini merkanilizam rat-jarjave sve se degradira (predmeti, lica, osjećaji, sve se uništava (djeca *Majke Courage*, ubijeni jedni za drugima) *Majka Courage*, vlasti na kazni, čiji se posao li čini uspjehi plodovi rata, jest u ratu to se njemu da ga ona, da tako kažemo, ne vidi jedina jedina shizma evolutivna na koncu praga) ona je slijepa i sve potpuno, a da misli ne razumije. Za nju je rat neznačajnost bez nasipanja.

Za nju, ali ne vidi i za nas, zato jer mi vidimo slijepu *Majku Courage*, ne vidimo ona što ona ne vidi. *Majka Courage* je za nas razumljivo vaspitanje, ona ništa ne vidi ali mi, mi vidimo potpuno nje, mi razumijemo uličnici i on dramatično otkrivenje, koja je najvažnije naglo odvajanje koje postoji, da je slijepa *Majka Courage* izravno čini što ne vidi, a to je lijevito zlo. Tako kazalište u nama, gledatelji, nam, vrli otkrivenje postojanje mi smo u isto vrijeme i *Majka Courage* i oni koji je objektivizuju, mi vidjeljemo u objektivizuju *Majku Courage* i odnosa to nam objektivizuje, mi smo potpuno glasnici zarobljenosti naših misli to vidjeti gledati dovesti da demitizacija je lijevito.

Za Brechtu poročica priča, dvorana sudu, pozornica je epaka, dvorana je tragedija. Ali to je sama definicija velikog narodnog teatar. Uzmite na primjer *Gugolova* ili *Mr. Pancha*, taj teatar bristava li mislijege predika, i mi publika smo da gledamo ne smo i kad ga vidi da se penisa na tako lijevito i tako glup našin, ona se radi, odvraćaju, prozore, više sednu, ukazuje gjeleje – još jedan korak i publika će vidjeti da je ona sama taj glumac koji pati i ne zna, zato je kad bude usvojena u jedan od bezbrojnih Tridesetogodišnjih ratova koje mi vrijeme nameće u različitim oblicima. Ona je kao i *Majka Courage*, pati i glupavo ignorira vlastitu moć da iznastu svoje osjećaja.

Najvažnije je, dakle, da to kazalište misli u

potpunosti ne kompromitira gledatelja predstave: ako on ne zadrži ono malo umniha iako bi sam sebe vidio kao potpuno i razmišljajući, sve je izgubljeno. Gledatelj se mora djetinjski postojati u *Majku Courage* i prihvatiti njeno vještice samo iako bi se mogao na vrijeme povući i saditi joj. Čitava je Brechtova dramaturgija postojanje nepodnosti distance i na izvršenje je se dječane ono kultivno od kazališta u igri ne moglo bilo kojeg dramatičnog stila, nego sama svojstvom gledatelja, i kao posljedica toga, njegova moć da stvara podjeli. Brecht razumljivo iskazuje kao svojstvom građanskim pravu i odgovornosti dramatične djelatja koja vidite gledatelja u predstavi i potpuno potpunoj važnosti ili kazališnog niza aka favoriziraju neznačajnost našeg života (među žene pacijenti i najvažnijih novih vijestika). Kao posljedica toga Brecht odbacuje vjetrove zarobljenosti u sudjelovanju koji li naredi gledatelja da se u potpunosti potpuno i *Majku Courage*, da se izgubi u nju, da puzi da ga potpuno izmimo slijepa ili beznačajnost.

Problem se sudjelovanja – pretvaranja formata naših kazališnih sudjelovanja, uvijek lijevito kad mogu naglasiti razliku razumljivo predstave – vidje promijala na potpuno ovo našin, i vidje dozirali otkriveni potpuno posljedica tog novog principa – koji li usvojeno možda vrlo vitar budeti da potpuno na statutu predika građanskog teatar, u kojem je pozornica uvijek predmet žuda koji se nalaze u dvorani (posjeduje grčke tragedije). Sada razumljivo vidje sa naše tradicionalne dramaturgije razlikama pogrebnice one zarobljenosti gledatelja. To su dramaturgije odvraćanja. Ova Brechtova, naposljetku, sadrži majetičku moć, ona predstavlja suđenje i sudi, ona istovremeno uzrujava i izolira, sve u njoj teži da impresionira bez galerije, to je teatar solidarnosti, ne zaraza. Drugi de lareli konceptna nasupnja to dramaturgije – i svi vije poljudizuju – da bi se ostvarila revolucionarna ideja koja jedini duzati može oprečiti kazališta. Da završim, treba samo razmišljati kazališnost naše kazališnosti pred *Majku Courage* Reinier Fawcett, kao i svake velike djelo, i ovo Brechtova je razlikama kritika da koje mi predstoji: *Mutter Courage* nam je, dakle, u svakom slučaju duboko posvećen. Inače je predstava razlikama kazališta da usjedimo godine razumljivanja. Ali to je poslušanje administrativno i svjedok da smo vidjeli kako li duboka kritika u nam vrijeme građi neznačajno teatar koji smo u idealno zamislili i kao se jednog čina našin pred nama u svim već odraslim i svjetlosti obliku.

1955, *Théâtre populaire*

I Predstava Brechtova: *Mutter Courage* koju je izveo Reinier Emmanuël u Parizu (Théâtre des Nations) 1954

preveo s francuskog: Vukob Habeković

leban kula **Meredith Monk**. Zanim odlični sve što je opće mjesto takvih glasnih skupova, a to su reprezentativna predstavljanja nacionalne opere i baleta, poput "Napuljski" **Frankljera** u izvedbi Nacionalnog baleta iz Seville, ali i (pak odgođeni) "Mihail" isto baleta.

Školarovanje priđe na domaću tradiciju
glazbe, veličana je zbirka i u punom sjaju po-
stala u prečesto iznimno siromašnim porodicama i
većerke tamne kože iz se mogla pogledati čije
predstave dnevno Džoni "Sheela" (glavni lik)
prma antifašistički i najevo civilizacijski u kraj po-
stava poligamiji je razlog od nepopravljive
društva paradi) odstupanje od samostanog javlja
službeno je setbe iz očinskih zasluga i preostale
pratičnjaci, pa nam se na puta **Bliss Stewart**
nalazio (po drugu putu) na "Togersham" tjera la
Marta u New York u netko **Andrija Sarbanu**.
Druzi put nepogodno. Solandieru u opuštenom
kazalištu osvetio bježi neprijatelj i nikad ih nije kasno
poslušati, na Bistinu naposljetku.

Kad smo već tu, valja vidjeti što je moguće više činećeg, južnoslovenskog karaktera, na bi li se stekla kakva shika o njemu.

[illegible]

Učinko nazivno, radovi drugog takvog privlačenja ne shvatali da je podzemna bijelagora nerazložno organizirana i da postoje planovi Secule i za engleskom. A onda, nepopravljano bijelagore i genocidnih zločina vaskih kućanstva čovječnaka raste kruga

Kako se iz općirnoga uvoda o općem osjećaju u zemlji domaćinstva mogu i očekivati, nastojena je dramski testirati getovo bez izmetika naslojipjen domaćin razum teatrala, nešto manje dajom nacionalnim povjerenju i nešto više od toga bliskim povjerenju kod japanskog teatarom. Neprijetnostu propisnu za očnu nazivu i vjerodostojnost kod dramskih teatarova čim, naravno, putu. Slike fiktivne na engleskom suzu su osnovna informacija o priči, koja je objavljuje na tradiciji i temeljena baštinske dalekoizolirane naslojipjen dobra i nia, pravilnosti u koja su stignući iz kakvoj stvarnoj dramskoj legendi njirova stvarnosti doživljaju. Nista se o dramskoj putu ne da iz toga zaživljaju, je preterano i neprofitabilno donositi vjerodostojnost indova. Po načinu upotrebe, međutim, može se pričinu pouzdano napadati poznato o vnu dramske puma, a sul vnu o teataru dajevina.



Upravo su nevjerojatni trud i sredstva uloženi u to da se tisuće posjetitelja tog kazališnoga velesajma vrate u svoje zemlje s najljepšom turističkom razglednicom koju mogu doživjeti!

[illegible]

naspram se poljupila, i spet logična, anđia kad kasnije postojne na metaforan kao krakajom se oko malna ideološki uspre, kao u slučaju Solihova osavremenjavanja predstave "Antigona - zakon nadloga" Stojanović gradivno kasnije, El Bechroua "Dobro jutro iz Setmana" Harpanj Repertory, ili pak Beckettova "If obična žena Gailita" teatru Kasimovom. Štaod odmah problemu sporačava zapadnog kasnije onajto kodova kasnije daleke istoku, u tom postavka-va kasnije u pretilo dođu zamah i ubrzanj predmoj u tisu, u političkim. Glas kad se polnje spusti u tisu, "političko kasnije" kao u slučaju "Glasa lezbe" - druga od ona dođe predstave u njemačkom posredovatelj - gdje je redatelj O predstavljen nekoliko kasnije) razliku kasnije osuđeno viđenje Stojanovića u dalju studentstvo kasnije, gde čemu glumci iz raznih nastupa glume zvoki na zvome spusti. Tok kad se pegeri

Engleskoga jani se i pomisao da je to ipak Kapitalizam dugo, koji nikada nagrađuje neuspješnost poput **Gotenberga, Kolumba** i brodske vojke mornarice u trzaju stvaranja uglednika.

Utrudilo nas znanostima je pismo kraljice Julije Kiseze uistinu fascinantno utrkiv. Je li uopće doprinosilo bližanju od estetike kapitalističkog realizma ili od desetljeća afektivnosti rita i agit-propa, ili procvatu godine radosnice i parobrova-

trivijalne pjesme i pantomime u doticaju s duhom naprednijihlikovarskog pjesma. U izvedenoj spevakinja: bitaka de se izrazu iglom i polovratu u razpored od eksplozivne energije do razgledan-
jeh linskih rejsima, rige, uostalom, u raznim. Odlaz
de de pjesa u kulturi Južne Koreje nazivna veselo
mjestu (nervoznost) je broj grupa. Iste, platin
teatrala i skopima, pjesnicima i pjesnicima, književni
i skladatelji kao rade na njima. Imao

beloglavima "dobroteljci" u zvezdici planovog teatra "Kamen koji se klane", planira projekt anežije u filozofiju i religiju. Najbolji tekstovi do njega imaju nesamostalnih metoda: zambula, ali stolašni otvorenje pisma. Iznajmju poloveta, saletog na bitku i analizu, skromnog mifologiziraju smrti, svetog dohvaćeno, kontemplativnog i potrošeno jedinstva - u čitavoj. "An Ašale" u zvezdici Plesne trupe Rock her Kline, koja slova za jedna od najbujnih u Sessio, od druge je krajnosti. Kao da se sva šibavljena, zabavljaju, zapravo, odgoja, izdružuju i držano neposredno delujušta stvarnost, evolutivno i peranta za sledbenom nakupila u toj kategoriji, ali u nje silvestro ponašalo odobradu energija kalivu nepostojanje same čitav teledifuzija može doneti. "Convergence" Enkajle trupe za numerari ples nakupaju se više silvestra. Zapravo, ali postuje vrela stvariti zadržavanje i zadržu i sprečno zapisa stvaraju poloveta kao odjedna svetla, dok je predstava "Belmont" plesne skupine Tarnazno nemoguće postiti na jedna njegova čvrti razvratno koristeći, je po je nista stavljanja na domaćim legendama, i koristeći puzaviti, ali je to, u prvom redu, zbog odličnih plešalica i plesala i plesnih, inteligentne i umne koristeći, se čini nista manje koristeći.

Volja i pak istovrijedni i jednostrano predstave, bezdne euharizacije. U iznenađujućim razlikama Teatra del'Argento i kanadskog Teatra les Deux Moutons nastala je u stvari jedna podjednako **Sveučelna** zbilaznost: predstava "Štećena zemlja", najpreko kao krajnje nepopravljeno zločin glumaca i koje trebalo nastati tako, zadržava i dišavima predstava sa djecom ali je ishod oboje iznenađujuće i same autne. Noćni neodređeno glumom uspeha kao kod kritike i pobude. "Štećena je zemlja" postala je mehanizmom izbristati tak i za veli puzati pet. Moja hoga postala kao neprestano putanje. Puno je ljudi, oim oim zapamena, a ovaj predstavi podigla na **Melvilijevu** "Rampu". Smećuje se pripremati ovo predstava koja od javnoćvija do daleko kulaštava i rapla na "Dijalogi Ribi" pači povratni čimećvati izna "štećena" jednoga kumena i naga koje oko rjege i za njemu gata jrećvati je, kume, se do poljećvati jrećvati, oćvati, pogleda publici tak nepatni meta od pada naravla i koja najjednostavnije svedena dolećvati "štećena" u toj vrazu pravice izjed kuma, net, luga, udube, agene vrazena... Štećvati da je daleko same govori o jednolito mećvati dopet do propagandna izna. Uva predstava neodrećvati jednostavnolito jrećvati dolećvati emocije u gledatelja, od garuati: a naga do glaznog ameta. Doledv izna odlećvati u Smeća, kad publici koga taku prijetećvati oćvati dolećvati iznaćvati emociji, oćvati dolećvati: a naga pogleda predstave u štećvati tećvati iznaćvati - naga koga je same kumećvati dijata, nepopravljeno i jednostavnolito, čimećvati u njemu **postoji** iznaćvati.

Dariusz Górecki is dramaturg at Teatrul

Kamera u grlu

"Julije Cezar"
Skupina Raffaello Sanzio

otisci: Ivica Buljan

Od prvog trenutka publika je pozvana da pita, da očekuje, a da se ne zadovoljava i uživa

Godine 1963. osnovana je katolička skupina **Raffaello Sanzio** i korynta promijenila najprije naziv na svoj **Kazalište**. Skupina se osvrnula na stariji stilizam **Enrico** i **Giulio Castellucci** te **Chiara Banti**. Ušli su Raffaello i na svoj način promijenili **Enrico** i **Giulio**.

[illegible]

starije kupa gdje nema kafića, rogovitima. "Jednom" predstavljajući ih u svojoj izložbi napada uređena čista konzervacija (debeljaka) prema savjetovanju, tvrdim, apokrifnom jenuhu za koga se zalaže. Poput, Paskinija, i Gostoljanske izveštaje protiv širite getalnosti iznuznog talijanskog knjižarstva (Dobrović, Kuznetsov, Babinović), protiv razumljivog modela gostoljanske knjižnice desničarskog stajališta, ali i protiv običajne svanovne, svanovnošću.

[illegible]

Kavana Europa

Autor projekta: Krzysztof Czyżewski

Organizator: Ured festivala "Krakow 2000"

Suorganizatori: Fundacija Borderland, Centar

"Programično područje umjetnosti, kultura i nacija",

Ministarstvo kulture i umjetnosti, Vijeće Europe.

Fondacija Soros

Trajanje projekta: 1998. – 2000.

Ideja projekta:

Jasno, ne rascrijuju putovo Vremeno, jasno treba postojati "Kavana Europa"..., koliko ih je već tamo...

Jodeusz Kantor

Literska kavana

Ishodite ovog projekta predstavlja ideja o organiziranju literarne kavana i njezina vjela. Izvorna ideja. Neka se zove Kavana Europa, poput onih u Černovicima, Sarajevu, Beču ili Parizu. Pokušaj. **Jodeusz Kantor** napisao je trikrat različitiji "Kavana Europa" i njega svakako valja uzeti u vidu. Radi se o tome da treba podržati autentičnost, pokušaj je općenito stvaralaštva, ne njegovanje i njegovanje o umjetničkim i ideološkim pitanjima. Izvorna kavana u BiH o početkom 20. stoljeća u sastavu su miširi podrške razvoja kulturnog života. A danas su gotovo u potpunosti zaboravljena. Međim, postoji potreba za njegovima u kojima bi se stvarali umjetnički krugovi, književni umjetnički savjeti, razmjena ideoloških misli, razmjena ideoloških misli, gdje bi neposredno komunicirali oni koji se bore umjetnički. Dvije su primarne kupa stoljica i one koje nadomještaju medijske komunikacijske tehnologije potiču potreba za literarnim kavama – neka bude skromna, razvijena i neobavna, ali i prava, prava kavana.

Krakov

Ogje bi se trebala naći kavana u kojoj se govorena izaziva modernog vremena? U Krakovu, naravno. Već sama tradicija općenito, ona tradicija saskupljanja kavana. Jaka Machulski, Krzysztof Czyżewski, Paweł Białasowski... A početk ovog, Krakov će 2000. godine biti jedna od europskih kulturnih prijestolnica. Dakle, za Krakov je dobro ne samo da predstavi najveću umjetničku i kulturnu

destinaciju nego i da potpuno razvije sa promicanje različitih trendova i vrijednosti, najviše u kojem bi se kroz razmjenu i prezentaciju ideja stvarala nova područja. Grad potreba za prostornim poboljšanim se dodaje. Kavanu postaviti. Miširi na stvaranje prostora u općem, kreativnom atmosferi. **Paweł Białasowski** "Krakov 2000", za grad – a smala velika stvaralaštva – su u kom slučaju ne bi bilo dobro da ostane samo kod većih stvaralačkih sklopova, kod većih imena i većih poduhvata. Grad se zato tako treba kreativno razvijati, a Kavana Europa najviše razvija se podržavajući taj smisao.

Srednjoeuropski jani

Tko bi trebao voditi Kavana Europa? Voditelj iz Krakova trebali bi prihvatiti željebe – ne samo one iz Poljske nego iz cijelog područja kojeg nazivamo Srednja Europa. To će biti ljudi na koje je Krakov gledao mjesto glave povremeno izabrati, ali i poslije kulturnih razloga, oni koji će kroz umjetničke i društvene misli za Krakov kao srednjoeuropski grad, kao jedna od prebitačkih civilizacijskih sredstava u ovom dijelu Europe. Njihova odnosa i njihova razdela razlog je da Krakov predstavi njihovu kreativnu stvaralaštva, da ostan njihova umjetnička stajališta i razgovori dijalog u Europi i svijetu. Dakle, kavana u Krakov trebala bi srednjoeuropska koja su takvi na ponudi glave mjesto razvoja odnosa kavana nego, što je važnije – preko kulturnih povremenosti i izabrati. To je na prvu mjestu. Drugi, riječ je o sli-

miširi umjetničkih, uglavnom povremenosti, koji razvijaju u velikim javnim razgovorima odnosa kulturnih umjetničkih, koji su ostali umjetnički razgovori i drugi, ali su još voditelj literarnih grupa odnosa srednje europskih civilizacijskih. No ono ne bi samo voditeljstvo sa svojim literarnim povremenostima nego bi isto tako potpuno kulturni život u Krakov. Treba, trebali bi pripadati istoj generaciji, razliku između 50-ih odnosa početkom 60-ih (tako se ne uključuju mogućnost kavana stolica se "stare" razgovori, one mlade i vrlo mlade generacije i umjetničke koji će također biti pozorni da ostane svoje prezentacije). Miširi na umjetničke kavana je voditi povremeno koji tako viva i napuštaju na svom identitetu. A to nije jednako-tvornje jer ona polako dolaze u područja i multikulturalizam razgovori i razgovorima povremeno u kojima se ostvaruju nacionalističke i komunističke željebe ostaviti duboko tragovi povremenosti i razgovora kroz civilizacijske. To je njihova umjetnička prijava – koju sam poborio razgovorima i razgovorima – i koju održavaju. Specifično je razgovori Europa, što je ne tako razgovori, koje je iznenađeno i iznenađeno. Po njima razgovori razgovori u odnosu razgovira stajališta koje kojeg je nekada valjalo prihvatiti kao takvog.

Europa

Naravno, miširi na njima Europa koja je samo jedna, a srednjoeuropska u odnosu razgovira koji je lokalni lokalni koji koji valja ponuditi i prilagoditi prije nego što postane isti-

Nihil profeta

Interview

MILKO ŠPAREMBLEK, choreographer



Born in Slovenia. Educated in Zagreb, Croatia. Studied Comparative literature and Slavic languages at the Zagreb University. Studied dance at the Zagreb Opera School at the Zagreb Opera. Classical, contemporary and folkloric repertoire. Settles in Paris. Studied contemporary and classical dance. Member as soloist, choreographer, ballet master or teacher or director of the following companies: Ballet des Étoiles de Paris (Paris), Ballet de James Clavot (Paris), Ballet de Maurice Béjart (Paris), Ballet et Opéra de Paris, Compagnie Ludmila Tcherina (Paris), Compagnie M. Makovitch (Paris), Metropolitan Opera Ballet (New York), Gulbenkian Foundation (Lisbon), Ballet de Lyon (Lyon), Croatian National Theatre Ballet (Zagreb), Ballet de XI siècle (Bruxelles), etc.

Work approach

About 100 works from short choreographies to full operas and motion picture. About 30 works for television (French, Slovenian, Croatian, Croatian, Belgian, German and Brazilian) with part of them under his direction. Choreographical, staging and TV productions on music by: Monteverdi, Gesualdo, Bach, Wagner, Beethoven, Gluck, Rimski, Lully, Dukas, Gounod, Debussy, Poulenc, Bartók, Britten, Aum, Teodorovic, Goff, Stravinsky, Rorfield, Karelac, Webern, Neorg, Kaufmann, Albin, Kalamen, Grand, Shostakovich, Mayuzumi, Lutoslawski, Xenakis, Chopin, Mozart, Poreč, Saven, Rajčević, Radojčić, Gellius, Agostopoulos, Mahler, Klamernik, Tartin, Vivaldi etc.

Responsibilities

Ballet master at the Ballet du XI siècle (Bruxelles)

Director of the Metropolitan Opera Ballet (New York)

Artistic Director at the Gulbenkian Ballet (Gulbenkian Foundation, Lisbon)

Artistic Director at the Ballet de Lyon (France)

Ballet Director of Croatian National Theatre Ballet (Zagreb)

F When you are now looking back at these past 30 years, are there any particular moments which you could single out as the happiest moments in your career?

Milko Šparembek: My choice of this profession was perhaps the result of accidental circumstances. But if I had to choose now, I would choose the same profession again. I was very happy in this work. I've made a lot of money - it's a difficult job, but that was my choice. Very few people are able to choose the profession they really want. I was lucky.

F When you began your career in ballet 30 years ago, what was then the professional situation in Croatia? What was generally the situation regarding the ballet dancing at that time?

M. Š. It was not such a bad situation, really. Namely, the ballet in Europe was in a very bad shape - there was nothing. In the 50's Europe was behind rest - there was absolutely nothing. The similar situation was in 1950 when Dragoslav appeared. After his death, the the-

aters took over his dances and continued to repeat the same choreography of his ballets, which was, of course, debasing more and more, and this was, more or less, also the situation with the ballet in Zagreb. In other words, an ennobled classic choreography that went no further. Anyway, at that time Europe has only mostly come out of the terrible war, but the Americans were advancing. When I came to Paris to study in 1948, I started to release the dance all over from the Americans. At that time we were learning from them, but today Europe is again on a far higher level than America. The old and the big - Graham, Cunningham, etc. - they are all gone, they are either dead or very old, and here, in Europe, we have experienced a veritable explosion of events. That's great.

F You've often worked abroad. Where exactly?

M. Sprenkle: I've worked in more than 40 various theatres, but for several years I was employed by the Metropolitan Opera in New York. I was director of the ballet there. Then I've been the director of the Gulbenkian Foundation in Lisbon, Theatre de la Monnaie in Brussels, Lyon Opera, of various French troupes, depending on the situation. As a dancer you move from one troupe to another, because they never stay very long. That's how we all have lived. In Paris at that time you very seldom had a chance to dance, there was the so-called season, which lasted one month, the remaining ten months you were travelling around the world.

F You said that you were lucky to be able to choose what you wanted and that you are satisfied with your choice. What has determined your choice of the ballet dancer's career?

M. Sprenkle: It happened quite accidentally. I was a student at the Hummelstadt faculty and - it was the case with all the students then - my financial circumstances were very bad. We were all very poor after the war. So, all of us were trying to earn some money as extras in the theatre and through that, I became fascinated with those people in tights who were doing these strange things on the stage, which to me, as the viewer and an extra, seemed quite exciting and besides, I was good at sports. I started without any ambition. I thought, I might remain in ballet as a small cory de ballet dancer and partially work at some job related to the subject. I was studying, which was

Comparative literature, a subject that interested me most at that time and that still excites me today.

F Where did you have the best conditions for work?

M. Sprenkle: In Lisbon. I came to Lisbon as a member of the new management of the Gulbenkian Foundation, which is a very interesting institution. The statute, written by the old Gulbenkian himself, determined that 25% of the profits from the oil business, production and refineries, can be invested in business and the rest must be used to finance the arts and sciences. So, the people up on the second floor were making money and we down on the first floor were spending it. This was not large or unlimited sums of money, but enough to give me the confidence to change the image of the dance company. The dance company was previously under the British influence, sort of an English provincial company - it was good, but rather dull job. They allowed me to invite people I wished to have and during the four years that I was there, we had 54 productions. These were not long performances, we would dance three or four of them in one evening, because it was easier to take such shorter productions on a tour and we toured a lot. At that time, Portugal was the third largest country, because of the many colonies. Of course, we visited all those colonies, including Brazil, which was then (culturally) part of Portugal. That was the best period, because we started from nothing. Every tradition can be a burden, in a way. For instance, the Zagreb tradition is still producing ballet fans who applaud frenetically every time when the lady on the stage turns three times on the tip of her big toe, which is absurd, because this is not the art, this is simply a skill. So, traditions can be the dust. Like Mahler said: "here is the dust of tradition on the shoulder of opera, which I would like to blow off".

F Is there anything that you consider as your big failure?

M. Sprenkle: I have produced about 250 ballets - approximately half of them were surely occasional, prepared for some occasion. Of the remaining 70, 35 were not good. That leaves 35, 15 of which I don't like. That leaves 20. Ten of those, the others don't like. In the end, if from your entire life work you are left with 3 or 4 evenings, you can consider yourself very lucky. That's a lot, even in the opinion of some

great choreographers. Bejart, for instance, has as many as 300 ballet evenings, and only 5 or 6 of them will remain as classic performances. By classic, I mean the creations which have characterized the period in which they were created and which have also surprised that period, like "The Green Table", for instance, or "The Senesale" by Balanchine. I could name many other choreographers, too, because all of them were producing occasional ballets. Beside the craft, there is always the craft, but the craft is normal part of the job, because it is also an interesting problem that you have to solve, to learn. You can see this in the history of fine arts - the great number of famous paintings were made on commission, but the craft aspect does not diminish their value as the works of art.

F Do you still work for the theatres abroad?

M. Sprenkle: For the last four years I am in a way prescribed in Croatian National Theatre in Zagreb - ever since the arrival of Mrs. Omerović - so that during that period I went to work in Brazil, three times in a row, I was three times in Africa, three times in Mexico, three times in Slovenia. I did not spend much time in CRT - anyhow, there is this situation in them, which should be psychoanalyzed. I am there, more or less, person non grata. I don't know why, this is just one of those obscure things that happen to people.

F Could you name some of your favored productions, that is the choreographies which you consider as some sort of turning points and, by the way, who are your favored dancers?

M. Sprenkle: I shall talk only about the performances which were realized here, in these parts - I think that one of my best productions is "The Soldier's Tale" by Stravinsky, which I made in Slovenia. Then, Mahler's "Poems of Love and Death" here in Zagreb. I also liked the numbers which I have choreographed for the film about Dymit "The Gesture for Ten", and I am not satisfied with my work in the film about Selma Camille, Slovenian composer from the 18th century. I could also say that Mozart's "Figaro" was more or less successful. Of course, this is my subjective opinion. For instance, "The Marvellous Mandarin" was a big success, it was produced in 14 theatres around the world. My first chore-

grahies, for instance, "Rushmore", were very popular all over the world. Some of these productions I liked very much at the time, but in the meantime I lost the right of them, they belong to the past, now I am interested in some other things, but these are pleasant memories and when I watch the video material, I think that I need not be ashamed of them. I've been working with many excellent dancers from all over the world. Otherwise, the texts I used in my performances, I've always translated, adapted or wrote myself and I also belong to the generation of choreographers who insisted on bringing a good music into the dance theater, which was not the case before. We fought for the chance to dance on the music by Mozart, Beethoven, Orff, Stravinsky, Bartok, etc. That was the primary task of my generation. Today's generation has different tasks, people are preoccupied with other things.

Q Whom do you consider important among the today's choreographers in the world?

M. Spanewski: There are some brilliant choreographers today. We are familiar with some of the names - Klibas is excellent, many of his dancers have themselves given into wonderful choreography. Perhaps the best director in our history is Math Goetz, the author of the most modern and dramatically most correct "Giselle" ever. Also, lately there is a pronounced presence of women choreographers. Margot Mann has created several epoch-making performances 20 years ago - "Shubert's quartet" "The Girl and the Death", and also the new, excellent realisation of "Cinderella". Recently there are some new readings of classical ballets, which have greatly delighted them, adding to them some new dimensions, which did not exist in the old choreographies.

Q In your profession it is quite common for dancers and choreographers to leave their home countries and work abroad. Does it mean that ballet is universal in such a measure that the context from which an individual artist is coming has no vital importance or does the ballet, in fact, allow the mixture of different schools and influences?

M. Spanewski: When I was studying in Paris, we the dancers from Yugoslavia were highly valued, because of the type of dancing that we were practicing. There was about dozen of us and we were immediately accepted into the dance company, we were, all of us, constantly

working. Then came one new generation of Latin Americans, with a different temperament, then came the Japanese. And so forth. In the big cities, the attitudes often change, new people are arriving and bringing with them something else, something different. Nowadays, they are all, more or less, at the same level. Ballet, for instance, has used great number of Poles, Czechs and Romanians. When I was working at the Theatre National de Chailiot, most of our actors, assistants and set designers were Czechs or Poles - Ballet lived Slaves and thought very highly of them as artists. Above all, it is really of no importance what country you are from - in France, for instance, nobody ever asked me about my nationality. And I am really a mixture - I was born in Slovenia, so, here in Croatia, they could say that I am Slovenian, in France they could say that I am Croat, in America that I am French, but that was never important. France has one great quality. It absorbs people. These White Russian emigrants, for instance, for a while they were in the leading positions everywhere in the French theater and television. Presently, there is an influx of young Arabs - they became assimilated, absorbed, but they are bringing with them certain genetic baggage that the French don't have, so that's how the French blood becomes creatively refreshed. And they are accepting these new arrivals without any problems. This is, after all, to their own advantage.

Q Croatia suffers because of the lack of opportunity for higher ballet education. How much of a problem could this be for development of dance and ballet in Croatia?

M. Spanewski: This is a capital and fatal problem. For years we were sending young people to Moscow, Leningrad, etc., because the schooling there was gratuitous. However, the education is very expensive. If we could engage one very good foreign pedagogue for a normal fee of some five or six thousand German Marks a month, in 3 or 4 years he could educate our pedagogues. But we are constantly hesitant to regard to this. For the modern dance also, we never brought home anybody whom we would normally pay for his work, but at the same time here, in Croatia, there are scores of retired American officers who are working for the military and receiving much higher wages. None of our ministers has ever done anything for the dance. Fiedlitz was not interested. There came the lady whose only con-

cern was archeology, she was totally disinterested. Vatro was only interested in his theater. They couldn't care less about the dance. They forgot that the very first spectacle that happened in the history of the world was the spectacle with dancers. We have been the first. Then came other things. Today everybody has forgotten about us. Partly this is our own fault. In some way, this is the matter of that famous proverb "mihil profeta", the mistake I made was to come back here. If I had stayed in France, I would be the French choreographer of foreign origin - with all perspectives and all benefits that come with it. But, my good friend Kosta Spink asked me to come back. And the attitude here, in Croatia, strongly confirmed that saying "mihil profeta", so it is better not to come back.

Q Is there a potential for high school of dancing in this country?

M. Spanewski: We have talented people, but we do not have the necessary space. Our ballet school is located in an apartment. For 30 years this school can't get a proper space. This would require relatively little money, this way we are spending huge sums of money because we have to send people elsewhere. What we should do, we should bring here two pedagogues who know the proper method who would train our dancers: one for modern technique, the so called modern dance, and another one for classic technique. These two techniques are not in contradiction one with the other. Everybody has to learn the same basic principles. The difference is in the upper structure. When I watch the dancers in Paris Opere - all of them are equally skilled in both techniques. As the members of the Opere themselves they participate in a mass of 200 dancers, for instance, in "The Sleeping Beauty", but generally they all have their small groups - avant-garde, apothecary or something else. All of this is possible. When a dancer is educated in classic technique, which is professionally very interesting, he is faced with the fact that in no moment this classic technique represents anything in any of its movements. Just like the note or colour or a line does not represent anything by itself. Only when all of these things are combined, something may happen - or not. Similarly, the ballet technique is not expressive, it does not allow you to know in advance what will happen, it only gives you this possibility to continue things. And this combining has to be made dramati-

cally. This is the advantage of classic technique over the technique which we call expressive and which immediately lets you know as you happy or sad or whatever. The classic technique is an enigma. The question is, how did it ever happen at all. That idealization of the body to the extreme, this represents a marvelous foundation. This technique is European invention, there is 5000 years of European history behind it. There is another thing that people seem to forget: Aeschylus was the brilliant choreographer, Sophocles was the well-known dancer, particularly famous for his interpretation of female roles. These people did not despise dancing, they were actively engaged in it. Today the director looks upon choreographer and dancer as somebody inferior. And, I repeat, we were present at the first event, in the first show in the history of the world.

Q What is the status of Croatian ballet today. Have there been some better times for the ballet in the past?

M. Spanewski: Personally yes, there were some better times, but regarding the talents, no. We have some very talented people here in Zagreb, there are some brilliant young people in very different areas. The choreographers are very interesting. When the choreographer is good, you can see it in the first couple of minutes of the show. These young people will certainly make successful careers. And our choreography will eventually reach again the quality level which it should have. The only problem is that in this country the things are happening speedily, because some people are hindered in their work. The same thing has happened in Slovenia. Mijack came and created the new vision of choreography, but nobody has followed him here, somebody makes a performance which is a step forward, a breakthrough in some way or a minor event. And then, for ten years nothing more happens in this provincial milieu.

Q In the area of modern dance Croatia used to have a very lively and well developed scene. It seems that in the last few years it has come to a certain stagnation, it is all related to the sporadic and seldom successful productions. Young dancers and choreographers are frequently leaving the country and going abroad. What is the reason for that?

M. Spanewski: You know that say-

ing, the fish smells from the head. If there is nobody in the Ministry of Culture willing to promote all that artistic knowledge, then... One can live without many things, without flowers in the street, without pictures on the walls, without music. One can eat bread and meat, drink milk and walk around in 'loperci'. It's possible to live like that. But the world around us is so complex and to live without all these things would mean to live in an incomplete world. These few flowers on *trapezoid* and around CNT are an event, this is wonderful. We need them. Otherwise, the life would lose any sense. That diversity of life, different events, opinions, that creative diversity - this makes life interesting. So far, none of the ministers of culture has moved one finger to help solve the situation with the dance. None of them. You cannot get anybody to see you, to listen to you, for years nobody at the Ministry is willing to receive people from the profession. Or if you manage to see somebody, this person will tell you to come in three weeks and after three years you are still waiting for an answer. When the French wanted to promote the music of the "French Five", I had some problems because I was responsible for these programmes on French television and I needed huge amount of money - two million francs. I requested this meeting with the minister. His secretary told me: "The minister will be at your disposal on Friday, from 10:35 a.m. to 10:40 a.m. Will that be sufficient time for you?" And he received me exactly at 10:35. Here I am not able to see anybody. As soon as somebody is nominated to some function, he becomes inaccessible.

Q Until recently, you have been the director of the CNT Ballet... What was the state of the ballet ensemble when you came and in what state have you left it - are you satisfied with your mandate?
M. Spavenski: I accepted this duty in the worst moment, at the time of war, of destruction, of an absolute lack of money and extremely restricted possibilities. However, I invited Václav Nalanda from Prague. Fortunately, my former assistant has become director there and he gave me 30,000 German Marks. With this money, we paid Nalanda and his light designer. In fact, this was the last creation of a completely new performance, made specially for CNT. After that,

we produced also "Homage to a Cat Off", for which I got the money from the German Consulate. So, at the time when there was a total lack of money, we managed to produce two ballet evenings. We were hoping from month to month that some rules of the game will be established. The old rules were abolished, the new were never defined. It was a total confusion. I decided that I do not wish to work in this disconcerting atmosphere of petty intrigues, little events, slipshodness and foolishness. I decided that I cannot waste my time on that. Since at that time I received offers from Moscow, Naples and South America, I decided to accept these contracts and leave CNT, where I felt deeply distressed. Since then I have not seen any new creations in CNT. Bogdan made a good interpretation of "Don Quixote", but that's old repertoire. There is nothing new. I hope that Fisher will produce the performance worthy of that theater, because he is talented choreographer.

Q Is there an intrepid choreographer who might in about 50 years look back upon such a serious career like you?

M. Spavenski: In CNT this is Stela Danovska. I sincerely think that with her, indeed, we got the new choreographer. Stela is an excellent dancer, with an excellent sense for music, very careful and attentive, he is not rushing into the adventure of two-hour performances, which are at this time still outside his scope, but patiently learning the craft with 10, 15, 20 and 25 minutes choreographies. He has made two brilliant choreographies. I think that this young man has true choreographic talent. Of course, the time will show whether I was right or wrong. But I think that he is the one who will be my successor for that type of theater. For other types of theater there are some other people in Zagreb. But in this context, he seems to me to be the only one. However, this is already a list.

Q Your latest production in Croatia was Brecht's "Seven Moral Stories" in combination with Wagner, which you made for CNT in Rijeka. Why did you choose exactly Brecht and Wagner?

M. Spavenski: Yes, we made it a German evening. Brecht's play is quite aggressive and we interpreted it with this Wagnerian first part, so that in the end it turned out to be a rather romantic performance.

Q Do you have the possibility to do things that you want today in Croatia?

M. Spavenski: No, I don't. We have two or three theaters with ballet troupes that have their faults - there is not enough educated dancers. The question is what concept will Ranko Gotic select for the theater in Split and will Spavenski have enough strength and credit to support it. However, they are all indifferent towards our profession, of which only a very few people have truly a proper understanding.

Q Dance Week Festival. It seems that this manifestation is this year in an even bigger crisis than in the previous years. What would be your evaluation of the real importance of this manifestation today?

M. Spavenski: Dance Week Festival is extremely important, because today it is rather difficult to get the information, information is very expensive. If you are living in Paris, New York or Brussels, then you can easily see what's happening. You can go to the theater, to schools, rehearsals, etc. We don't have this opportunities in Zagreb. So, what Dance Week Festival is providing is an excellent information. Mirna Zager and Vladimir Stojanovic are for years doing their best to keep this manifestation going, but their possibilities are limited, nobody is giving them any assistance. Zagreb needs this manifestation very much. Just as it needs Goleks. This is the capital of Croatia, the metropolis. It must have such types of manifestations, Zagreb must provide information to its citizens. That's why the citizens are paying their taxes and contributions - to have the streets well lit, to have the policemen who will regulate the traffic, but also to have the theater.

Q What are you planning for the next fifty years?

M. Spavenski: In Ljubljana, the performance based on the work of Strizka Kosovel, an outstanding poet who died very young in 1926 there, in Zagreb, I am preparing a cycle of *Homage to the television* and with Mira Wolf, the owner of 6 or 7 programmes in which we would present the history of our profession - through iconography and video material. This summer I will be going to Paris, where I still have an apartment, and where I shall try to find some interesting material for that series.

AFTER 15 YEARS

Interview

Mirna Žagar,

Programme Directress of the
Dance Week Festival



Interviewer:
Marin Blažević

Q: Fifteen years ago you have launched the festival Dance Week Festival. Was there an immediate reason for it, did you have some clear objective right at the beginning and was the concept of this festival, which gradually grew in its definition and significance for the Croatian dance scene, discernible already at that time?

Mirna Žagar: At the time when the idea of this festival has taken shape, several anniversaries were coinciding here in Zagreb that seemed significant enough to be taken as the reason for pointing out the problem of contemporary dance and proposing different "views". At that time, apart from School for Rhythms and Dance, and quite well developed amateur dance scene, there were three dance companies in Zagreb: Studio for Contemporary Dance, Zagreb Dance Ensemble and Chamber Ensemble of Free Dance. Later came The Golem, The Student Center Dance Theater and Dance Workshops within the Student Experimental Theater (SET), Zagreb Dance Ensemble, of which I was at that time Artistic Directress, originated just then its 10th anniversary and at the same time Ana Murić, the founder of the School for Rhythms and Dance, celebrated the anniversary of her professional activity. We started the festi-

val with a wish to popularize the contemporary dance by presenting it to the general public. The basic idea of this festival is still to promote the contemporary dance in all profusion of its forms. However, from the very beginning, this festival was fulfilling also an educational function. Through this manifestation we tried to influence the building up or the strengthening of the existing, or perhaps more correctly, non-existing infrastructure, which is absolutely necessary if we want the contemporary dance to exist at all and to develop. Eventually, with the growing interest for the contemporary dance, with the accruing of financial means and especially after the opening of Zagreb North Theater where we have an adequate stage for presentation of contemporary dance, the conditions for bringing to Zagreb some larger troupes from abroad were gradually improving and the domestic production started to show rather dynamic development.

Q: In what measure did the festival succeed in presentation of actual trends in the modern dance and the movement theater?

M.Žagar: From the beginning the festival was counting on top quality productions, but the programme was shaped from year to year, depending on financial means, but also on the circumstances brought on by the war. Our strongest programme, the one for the year 1995, was cancelled one week before the beginning of the festival, because of the bombing of Zagreb. It was difficult to clearly profile the festival, because we never knew whether there will be another festival next year and the guest appearances of the most sought after artists and companies have to be settled sometimes even two or three years in advance.

I can say that, apart from the classic ballet form, we have had the opportunity to present numerous dance forms, from typical American styles, enjoying from **Trisha Brown** to **Donald Byrd**, **Ellie Moritz** and **Jonathan Apples**, over the dance theater of German expressionists of **Susanne Linke** type, to the big dance troupes of Netherlands Dance Theater, the great contemporary choreographers such as **William Forsythe** and **Joseph Nadj**, and from the French dance scene **Aurélien Pélissier**, **Domènec Lapointe** and **Odile Du Ruc**, the Belgian and Dutch circle with such choreographers as **Jane**

Reynvooy, **Thierry Smith**, **Kristien de Chatelet**, **Pauline Danneels**, to the auto-dance last year. We got to know the mime in all its manifestations, from **Griffiths**, over **Theatre de Mouvement** to **Suzy Raver** and **Kenn Holla**. This year we wanted in a way to "close" the circle with presentation of various styles and recent local productions, but we also wanted to present the work of individuals whom we have had the opportunity to see when they were beginning their choreographic careers (**Thijs Brouwer**, **Thomy Smits**), when they have presented themselves as solo dancers, while today they have their own ensembles. The festival has been following regularly all the developments within the Central European circle, especially the developments in Slovenia (**Danijel Zlatar Fry**, **Metjka Farič**), as well as everything worthy of attention that appeared on the Croatian scene.

Q: Could we say then that, from today's perspective, the festival has greatly influenced the development of contemporary dance and theater of the movement in Croatia?

M.Žagar: Our dance scene was characterized - even before the existence of the festival - by the rather well developed form of theater and expressionistic form of expression, both of which find firm support in theater of the movement, but what it needed was an insight into the other forms, such as the mime. I was trying to compose the programmes so that they should correspond in a way with that which was here starting to develop and at the same time point out the new and different techniques and expressions, as also the necessity of critical development and establishing of the dialogue. Let's say that at that time, the companies gathered around their founders and choreographers, have been more clearly profiled: Studio for Contemporary Dance followed the direction of modern "ballet", CDD was oriented toward experiment and DSE toward theater. Today, unfortunately, the ensembles have become dance "business" and individuals/authors, if they are not engaged with one of the ensembles, are forced to find the ways to form their own "troupe" around individual projects, which interrupts the continuity of their work.

After fifteen years I can say that I am now beginning to notice more and more the influence of that what was seen in previous festivals

This is, partly, very good, but in a way, also dangerous. We see that, except for some distinguished and internationally present individual artists, such as Branko Sepanović and lately also Emil Metelko and Miro Sazdović, the others are very hermetic, as if, holding to that what they've seen, they are not willing to risk enough to be able to really say something about that influence and to continue this evidently stultified communication, to start the dialogue and possibly distance themselves from those models. There are some exceptions, but there is also the lack of courage for authentic explorations, what certainly doesn't mean that there are no authentic talents. I am noticing the great boom of individuals within the Croatian dance scene, but the ensembles are dying, they are not being renewed, so it's no wonder that many individuals are deciding to leave the country and try to build a career abroad.

Q: Some time ago you have founded Croatian Dance and Movement Institute (NDPI) and initiated the establishing of MAPAZ, the Zagreb branch of Moving Academy for Performing Arts. What was your intention and what did you achieve with these undertakings?

M. Zagar: I thought that we have to have one referral center and that, what in other countries is called resource center - where not only our former, present and potential foreign partners could find relevant information about everything that's happening in Croatia, but which could also serve as channel through which our artists could exchange information on international level. I thought of it as the contact and meeting place. For that project I have found the partner in Holland, in the Theater Institute by Ido van Hemmen. MAPAZ was founded jointly with MAPAZ, in order to help the local scene and local artists to establish themselves internationally, to allow their initiatives to be recognized and to help build up the infrastructure. I believed, and I still have the same opinion, that it is absurd to build Dance Academy, especially because the infrastructure, which should support it, is faulty and antiquated, and the methods are solely in the need of modernization. Academy would only perpetuate such situation. Besides, in the world today nobody is opening Academies any more. It is much easier, simpler and cheaper to build up mobile sys-

tems which are more flexible and which can modify their programmes according to the changes occurring within the art of dance and which can even stimulate these changes. I have founded Croatian Dance and Movement Institute in 1987 as a non-profit organization, a sort of "umbrella" for organization of Dance Week Festival and MAPAZ, in accordance with the similar organizational models abroad. I was hoping that the new administration in this country and new structures, but also the profession itself, shall perceive the importance of such initiative and value the invested efforts. I wanted to provide for my colleagues and for those who are only starting in our profession all that, what was not accessible to my generation, i.e. the important information and assistance in professional improvement and activity. I believe that all of us who are active in the field of culture are obliged to take an interest in the young generations and the future. The problem is that in this country the non-profit sector is treated as business and there is no understanding at all for the efforts needed to manage the non-profit organizations, which require constant investments - of financial means, people, energy and enthusiasm. It will take time to develop that level of awareness in Croatia. In the West, some of the initiatives would be realized without the commitment of volunteers, without the support of individuals, donations and the constant dialogues between the government structures, i.e. the state as the financier and the private sector as investor. As a small and newly formed state we should be investing intensively into art and culture as the means of communication with the present time and as a channel through which we could become more actively included into the international cooperation. With the existing level of consideration of such matters, with almost no investments into culture and with the ignoring treatment of individual initiatives and requirements of contemporary trends, we are rapidly advancing toward isolation.

Q: How did exactly this situation reflect on the activity of COMI and MAPAZ?

M. Zagar: In the beginning I thought that the key problem is the lack of space, but eventually I began to realize that the main problem is the lack of dialogue, lack of clear vision and fear of

change. They have been constantly offering us inadequate facilities. We have possibility of gathering together the profession on the international level and of gathering together our experts who have sufficient experience and knowledge to know what we want and need and in what form. All what was needed was for somebody to open the door to us. The COMI and COMI have promoted four generations of choreographers and presented to the international scene about one hundred artists from Croatia, primarily through the network of collaborators and numerous contacts abroad (I have personally organized the presentation of Croatian artists within the frame of the project Zagreb in Copenhagen and Stockholm in 1993, as a part of manifestation "Copenhagen - Cultural Capital of the World"), there have been organized about 40 internationally relevant projects and approximately thirty young artists were sent to continue their education abroad.

Q: Instead of opening, the door seems to be closing. The 15th Week was, first, almost cancelled, then, in the end, it took place, but with the cut down programme and great difficulties during the realization. Follows the solution: Kristina Vučković for quite a while now the Artistic Director of Chapters Arts Center in Cardiff and the announcement of your departure fits into the typical course of events in this country, which are now leaving not only the young, but also such experienced and confirmed experts.

M. Zagar: During the last three years I am, professionally, experiencing the total lack of understanding and negation of all initiatives; it happened that the people I have been investing in have used the offered opportunity and gone abroad, while those who stayed and the misadventure did everything they could to prevent any more forward. Twice I've been offered the position of Executive Director of Dance Center in Vancouver. Both times I refused the offer. Now, the third time - I accepted it.

I would like to continue to be present in the development of dance in Croatia, perhaps in a role of consultant or in some other way. If this is not possible, this was for me the last Dance Week Festival. I have visited several times both, the city of Zagreb and the Ministry of Culture to state their views regarding the COMI and COMI, to place the festival either under the

patronage of the city or the Republic, meet so because although we mostly cooperate with foreign artists, we also cooperate with other towns in Croatia. But so far this has proven impossible. The dance in our country has been pushed to the margins. Dance is not gymnastics, today in the world it is developing within the sociological, philosophical and political context. The dancers here are reduced to the mere and marginalized observers, in other countries they are socially active personalities with high level of awareness, who are expressing themselves in the dance form. Croatia has a tradition of contemporary dance which is one of the longest in Europe. Already in the 60's Milena Rod was performing in Paris in Espace Cardin - also without any support from her country. Are we going to allow the same thing to happen now with the new generation?

(Miro Zagar started her professional career first as a dancer in the Zagreb Dance Ensemble (DPA), then as choreographer and pedagogue. In 1981 she became the Artistic Director of DPA and two years later she established the international dance festival Dance Week Festival, maintaining through all the 15 years of the festival the position of festival's Programme Director. In 1992 she founded Croatian Dance and Movement Institute (NDPI) and the Moving Academy for Performing Arts Zagreb (MAPAZ). In June 1998 she accepted the position of Executive Director of Vancouver Dance Center in Canada.)

ON HALTUNG, AGENCY, AND EMOTIONS IN BRECHT: PROLEGOMENA



Darko Suvin

Preliminary

One of the central and centrally veiled questions of dramaturgy and theatre theory in the last century, if not since Diderot, is the relationship of "emotion" and "reason" between stage agents, actors, and spectators. Here, I propose to discuss this relationship with regard to the theatre stance of Bertolt Brecht.

It is arguable both that his dramaturgic practice has been one of the privileged venues for opening up and restructuring this confusing linked pair, and that his evolving theory and practice can be juxtaposed *ad par* to the 20th-century general conceptual debate about emotions. The terms of that debate have been (not always consciously, much less critically) borrowed from institutionalised as well as pop psychology and philosophy, so that it will be necessary, although not necessarily sufficient, to delve into some of its present findings. As to Brecht's theatre stance, the discussion has so far focussed mainly on his instructions for acting and dislike of empathy; proposing a regular *poor mirror stage*, I shall, in this return to basic questions, refer only incidentally to either.

In a previous paper (Suvin, "Brecht's Bearing," *Iskra* 6/7) I argued that we might usefully identify the red thread that runs through Brecht's work as *Althung*. This constitutive Brechtian concept centrally involves **dynamics** and **full bodily involvement**: in our epoch, the pragmatic orientation toward concrete situations of human relationships (*Situationsbezogenheit*) and the need to present them as alterable, entails that texts should be experimental, and that they should unite the subject's body-orientation in spacetime with that body's insertion into major societal "flows of things." *Althung*, a posture-cum-attitude, is therefore not adequately translated as Weitzel's too cerebral "attitude," but better as stance or bearing. In that paper, I focused on how, in precise societal constellations, Brecht sought a proper meta-stance in practice and concept. First, of a redefined **pedagogy**, and later in **production, productivity or productive critique**. When characterizing the learning process, for example, Brecht proceeded by dialectically juxtaposing two kinds. One, using rhetorical modes, engages the whole body without splitting the

unconscious from the brain and writes redefined emotion and reason precisely under the concept of stance (sometimes also called *Inszenieren*, cf., e.g., GW 28: 360-68), this makes it possible to fruitfully use contradictions. The other is a learning through systematised rational contrasts, which tend to false harmony and unworky, for Brecht necessarily present is any closed doctrine or "world view" (*Weltanschauung*, see, e.g., GW 20: 150-63) "The learner is more important than the teacher" (GW 28: 44) was his central orientation. Therefore, "the teaching should not spread a specific cognition but carry out a specific stance (*Althung*) of people. ... When taking up a proper stance, truth, i.e., the right cognition of circumstances, will manifest itself." (GBA 837/67, ca. 1930, in *Stellung Brechts 1931*) Brecht is astonishingly modern in such considerations, pitting the Juggler-philosopher as educator against the priest. It is also probable that starting from *Althung*, as stance, we could finally begin making sense of his central theory of *Gestus*, which Brecht himself thought of as supremely important (cf., e.g., the early *Neu!* story *Über die gestische Sprache in der Literatur*, where he claims "to have renewed the language of literature... by pitting only stances into sentences and letting the stances always appear through the sentences" [GW 12: 458-53], or his late sketches for "dialectical drama", where the stage should be composed of groupings "in which or toward which the individual assumes particular stances" while the spectators change their stances and grow into productive co-workers by studying and judging the stage stances [GW 15: 222-23]).

1. Approaching Brecht and Agency

1.0 I wish to follow up this first approach here with one more thesis about **agency** in Brecht and a few sub-theses as corollaries. This would test what light the "stance hypothesis" could throw on some crucial practices in Brecht's opus, understandable also as epistemological concepts, such as character or emotion.

Thesis: Brecht's understanding of agency strongly privileges personality (Subject) as opposed to character (The Cerebral Self). From this follow some corollaries, such as:

- 1) The downgrading of *heaven*

Furthermore, most of Brecht's plays (with a few important exceptions) end with an actual or a living death, and the *Gedertücke* usually with a killing. The immensely significant *Jedermann* (concerning, for example, turn on the question of who is able to die and Brecht noted that) from the *erster* "Nobody", there follows the necessity of turning everything upside-down, of a radical all-sided involvement (BSA 627/25, ca. 1930, in *Sheweg* [Hertack 84]). That people should become able to die properly (presumably with a wise consent to a proper community which will go on) seems therefore one of the main anthropological reasons for personal and political education. Since more the surprising modernity of Brecht's horizons, here comparable to Solzhen's account of the people's immortal body and its break-up under the bourgeoisie in his *Redebeit* book, becomes apparent.

2. Emotions Are Not Split from Cognition

I have neither the space nor time in this paper to discuss at appropriate length even the third corollary of my general thesis about Brecht's agents: *Character* is a dogmatic or ideologically or poetic, nonrational, interiority, only rational (as opposed to senses and emotion), while personality is a bipolar spread of possibilities presented by an ensemble of relationships, and resting on a union of reason and emotion, senses and *sensuribus*. However, I shall take from this cluster some epistemological implications of an integrated emotion. This will be followed by a proposal for consideration on how Brecht may help us to understand emotion. To begin with, a general stance towards emotion useful today will be put forward; following this, the focus will be narrowed to what is a possible feedback between emotion and a gestural critique of ideology.

An epistemological approach pertinent to Brecht would begin by noting three aspects:

First, the dominant notion about emotions is that they must be largely involuntary and private, but in fact they are never only such. In the most significant ones (including the exemplary case of art), they are active cognificatory of the whole personality, psychophysical stances. Further emotions are

social constructions, but they are so intrinsically interlaced into personality that only to a rather limited degree are we entitled to disclaim responsibility for them. Emotions are necessary concomitants of any horizon of action. This is particularly true for long-term emotions, which are obviously not simply post-hoc feelings (cf. Mother George's discourse of air-logic *Welt*, long aspect, with the Young Soldier in Scene 4 of that play). It is thus not very useful to apply the hackneyed "action/passion" dichotomy to emotions. Once we are outside the Cartesian ego, it is possible to see that emotions are neither fully intentional nor fully unintentional or rational (cf. *John*, they are ways in which we engage actively and even construct the world" (Jaggar, *Love* 153-54 and *passion*). Second, Brecht's fundamental categories when discussing psychology are, quite correctly, *evaluation* and *observation*. Not only are they not to be separated, but both of them are closely related to emotions. These seem clear for values and value judgments, which are in constant feedback with emotions. In complex ways, this holds for observation, too. If emotions are partly *intentional* stances, this intentionality is deeply enmeshed with observation, for the primary choices for what to focus on and privilege, to the interpretive frames chosen. "Observation is an activity of selection and interpretation." What will in a given situation be, by given agents, taken for facts, depends on socially constructed "intersubjective agreements that connect partly in shared assumptions about 'normal' or appropriate emotional responses to stimuli" (Jaggar, *Love*, 154).

Last but not least, people possess a range of *subliminal* and potentially productive emotions recognizable with the dominant perceptions and evaluations, Brecht's *formative* one, as adduced above, was indignation. Such emotions may follow our unexamined convictions, or they may precede them. "Only when we reflect on our initially puzzling inhibiting, revulsion, anger or fear may we bring to consciousness our 'gut level' awareness that we are in a situation of concern, cruelty, injustice or danger" (Jaggar, *Love*, 161). The feedback between emotions and conscious reflecting on them is necessary for any efficient reorientation into societal reality, but particularly for social goals struggling for a "perspective on

reality available from the stand point of the oppressed...[a] perspective that affords a less partial and distorted and therefore a more reliable view" (Jaggar, *Love*, 162). This "altruistic" point of view from below is therefore to be epistemologically privileged (cf. also Hertack, Jaggar, *Formative*; Jameson, *Literature*, and *Seven*, *Polity*,

Subject and to Brecht, Ch. 4). But the means, in turn, that such a point of view has to take seriously "the epistemic potential of emotion" (Jaggar, *Love* 163) if it is to become a stable stance. Although, it, after all, aims to reflect, "to stand" in the sense of *Stas* not *Halb*, what may withhold or stand up (be pressing, etc.). Brecht is much exercised with flexibility and a dialectic softness winning over rigidity: this is perhaps most memorably encapsulated in his poem *Legend on the Coming About of the "Too-telling" Book*. But understanding leads to withholding (*den Vorzeichen set an Brecht*, to call a phrase) the instance of disability, is also of supreme importance to Brecht, one of whose favorite slogans was "Stand still," taken from an advertisement for a city-scraper that had withstood the 1923 Tokyo earthquake.

At the end of this section allow me to confess that the idealization of its representation, which I hope you will have agreed was cognate to a better understanding of Brecht, is in fact a paraphrase of feminist-materialist argumentation, primarily of Alice Jaggar. It seems to me important equally to show some serious blind or black spots in Brecht's treatment of the female gender in life or in myth, and to show that he had an understanding of Subject which refused the patriarchal disavowal of emotion, best formulated in Descartes' split between the *cogito* and the *residual* body.

2.1. Critique on Brecht and Emotions

It is neither possible nor necessary to discuss here anything like a spectrum of the inconsistencies in Brecht concerning emotion. Right from the very outset, theatre critics and scholars have stressed Brecht's decidedly different approach to the emotion/passion polarity, and yet just what this approach was like is still debated. To state it in fact, I shall discuss just three examples, two from English and one from German. Then I shall give again

only a very few of Brecht's own rather preoccupations, treating his convoluted view of the "emotion thing" as a privileged (because still among the best) criticism of his own enterprise.

John Willett's immensely meritorious book, *The Theatre of Bertolt Brecht*, written in 1956, presented a good overview of the terms and framework of this subject, noting both Brecht's evolution and the fact that "a conscious interest in showing the audience the successive links of the story, does not mean...that he insisted on some artificially drilled style of acting" (102). Nonetheless, Willett somewhat exaggerated the lack of emotion in Brecht's earlier plays (e.g., the "play for learning" 1929-32—cf. 348 and 349-60), and consequently also the reversal in Brecht's later elaborations (cf. 363 and 364). That the debate still goes on may be seen from Becker's rejoinder in 1988 (directed partly at Willett and, to my mind, mainly against the less than helpful book by Gray).

Becker usefully stresses that "Brecht's concern [was] to distinguish between emotion in general and in its new positive forms, and empathy," and that the change in Brecht's preoccupations was "a clear distinction, between types and forms of emotion" (167, and cf. the whole discussion, 163-77). Although less ambiguous than Willett, even his *Gray's* immensely useful Brecht-Handbook remarks in an unqualified statement that "Brecht has during his whole life adhered to the first schematic opposition...of the 'Vernunft' and the 'epic' forms of theatre, in which, among other aspects, 'feeling' (*Gefühl*) and 'reason' (*Ratio*) are opposed to each other" (334). *Gray* knows that Brecht immediately appealed to the 1933 scheme a note stating that these were "not absolute oppositions but shifts in stress" (GW 17:1009) and that eight years later he expanded that particular dichotomy. Quite rightly, *Gray* finally concludes that, for Brecht, his theatre "did not exclude feeling, that the author's feelingness was subtle, yet he doubt he wishes to awaken other feelings than the Aristotelian theatre, with its vague mood, absence of reason, and spellbinding"; in brief, Brecht sought to ground pleasure in sceptical understanding and critical creativity (*Gray* 344-45 and 454-56; cf. *Seven*, *Brecht*, *Seating*)

My own position would be quite close to Brecht's conclusion, and somewhat nearer to Brecht than to Wilentz. First, there is no use in pretending that Brecht himself did not, as Susperchuck, indulge in prescriptive exaggeration, or indeed occasionally change his mind under the pressure of experience. Second, this said, I think a confident later may be found in Brecht's defence of a certain type of reason, afraid of emotional submergence in corrupt emotions, and attempt at their contradictory reconciliation in a proper stance. Therefore, I shall mention only a few of his most explicit motives for solutions of that later.

2.2. In the famous diary note from 1940, Brecht defined his "non-Aristotelian" theatre ("for a change") from the usual "bed definitions [as especially intellectualistic-bis?]" as emotional categories¹.

This is possible without any problems, since in the epic theatre the emotional line and the intellectual line remain identical in the actor and in the spectator. It would be necessary [for such a definition] to build on the basis of curiosity and helpfulness a series of emotions that balance the series based on terror and pity. Of course, there are other bases for emotions also. There is, above all, human productivity, the object of them all. (AJ 19 152)

As I mentioned in my earlier essay a whole Brechtian theory of personality, including emotionalism, could be reconstructed around this basic stance of productivity. It is variously associated not only with curiosity but also with happiness, friendship, love, and "imagination, this socially highly productive affect" (AJ 2 358). He repeated this in the well-known discussion on the spectator's necessary emotional identification with Katrin's anger and pity when she is drowning to save the city in *Mother Courage and Her Children*. This obviously holds for many other (I always clearly delimited) scenes of his plays; I have mentioned two in *The Two-Slayer and Mother Courage*, and it would hold also, for example, for most scenes in *The Mother*.

Finally, Brecht could quite concretely repudiate his 1930 *Anerkennung des reifen — der emotion-*. Reading Combs's pioneering (and undeservingly slighted) chapter on his theatre, he noted on March

4, 1941: "It becomes clear to me that one must get out of the fighting position of emotion vs. reason." The relationship of *sollen* to *emotion* in all its contradictions should be exactly reversed, and we should not allow our opponents to present epic theatre as simply rational and anti-emotional. The "instincts", which authoritarian machines to suppress, have become opposed to our interests. Muddled, one-track emotions no longer controlled by reason. On the other hand the emancipated *raße* of the physicists, with their mechanical formalism.... The epic principles guarantee a critical stance in the audience, but this stance is extremely emotional. This critique is not to be confused with a critique in an endgame scientific sense; it is much more inclusive, not at all professionally limited (*fachbezogen*), much more practical and elementary. (AJ 1184).

3 Understanding Emotion after Brecht

My final section concerns, therefore, not how to interpret emotion in Brecht, but how Brecht may help us to understand emotion: a hermeneutic rather than Aristotelian, as he said, *epopee* of a play by Shakespeare. Without going into an intricate blow-by-blow induction from Brecht, I shall attempt here to sketch only two matters. First, what general stance towards emotion would be compatible with, or even subsumptive of, what I think his stance was? Second, what are some of the innovations directly readable in Brecht as regards a possible feedback between emotion and a gestural critique of ideology?

3.1. The powerfully hegemonic division of reason vs. emotion, where reason is seen as masculine, analytic, proper to the mind, cold, objective and universal, public, etc., while emotion would be, feminine, synthetic, proper to the body, warm, subjective and particular, private, and so on, is obviously both intellectually and politically scandalous: it is necessary to rethink the relation between knowledge and emotion and to construct conceptual models that deconstruct the mutually constitutive rather than oppositional relation between reason and emotion. Far from precluding the possibility of reliable knowledge, emotion as well as value must be shown as necessary to such knowledge. (Jaggard, *Love* 156-57).

This does not confer any magical efficacy on emotions (as compared to concepts). As with concepts, "emotions have an epistemic potential, but both may be erroneous, both need subsequent validation, although possibly in incommensurable ways (e.g., asymmetrically, by each other)." Although our emotions are epistemologically indispensable, they are not epistemologically fully indispensable. As with all our faculties, they may be misleading, and their data, like all data, are always subject to reinterpretation and revision." (163)

In order to begin such a rethinking, I propose two converging directions. First, to ground it in Raymond Wilentz' "structure of feeling," a crucial one of social knowledge and conflict, which he defines as: not feeling against thought, but thought as felt and feeling as thought: practical consciousness of a present kind. ... as a set, with specific internal relations, at once interlocking and at tension.... [S]tructures of feeling can be defined as social experience in solution ... [for this solution] is a structured formation...at the very edge of semantic availability.... (152-24).

Second, even more radically, to query the terms of debate. Rather than speak about emotion vs. reason, it might be useful to say that the class of "not conceptually expressible" is not cognitively empty, for example, that a quartet, a sculptural fresco, a theatre or video performance, a metaphoric system or indeed a personal emotional configuration (Gendel) may be no less cognitive than a conceptual system (although, no doubt, in different ways).

Obviously there may and will be, cognitively empty or banal symphonies, paintings, metaphors, and emotions galore, just as there are concepts and conceptual systems galore, to which almost all of us would bring a cognitive status: Disney movies or 20th-century French *haut champêtre* are cognitively neither better nor worse than I say (I *caricature* or "create" them) since all *seems* tend to be equal. Conversely, both the conceptual and the non-conceptual ways of understanding, when they are actualized epistemic potentials and not institutionalized memories, may allow people to deal with *alternatives*, i.e., with not merely or fully

present objects, aspects, and relationships. The entities that were not present to people's perception and reflection now become available for evaluative inspection, choice, and subsequent intervention by means of a cognitive organ: conceptual, emotional, or whatever.

What, in this hypothesis, can count as understanding, cognition or knowledge? Anything. I would maintain, that satisfies two conditions at, better, two aspects of one

condition: that it can help us in coping with our personal and collective existence; and that it can be validated by feedback with its application, modifying existence and being modified by it. I see no permanent or "anthropological" reason to allot (or withdraw) a special privilege to any human activity or faculty here, for example to words, numbers, geometrical figures, arranged sounds, concepts, metaphors, movements or what have you; although it might almost go without saying that particular

social groups in particular historical chronotopes will always have specially privileged activities and sign-systems.

I.E. As to feedback between emotion and a gestural critique of ideology, I would like to summarize my views in the following table. Since theatre is an activity (performing) is for Becht simultaneously an experimental laboratory for and a condensation of everyday life, the table holds for behaviour-patterns in both theatre and life:

BOURGEOIS CHARACTER

Gestures, hidden under the character's emotion, induces the same emotion in her/himself

Gestures always depends on emotions

Confusion, fusion of elements/media on stage to infect spectator

Emotion continuous and contagious, submerges passive spectator identifying with central character/s

No psychic distance in undisputed central value

Empathy only

Necessarily ideological

BRECHTIAN SUBJECT

Gestures may be emotional, gestures is not. Stage role may induce same or different emotion in a spectator.

Gestures sometimes causes emotions

Separation of elements/media on stage, addition in spectator

Emotion factuating, depends on active traffic spectator/characters

Fluctuations of distance to disputable values

Sympathy/antipathy

Critique of ideology possible

References

- Beckett, M.M. *Robbers and His World*. Transl. H. Swenley. Cambridge MA: MIT P, 1968.
- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, Vol. II/3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Brecht, Bertolt. *Arbeitsjournal*, 2 Vols., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974. (Abbreviated as AJ)
- Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Werkaspeler Edition Suhrkamp. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992. (Abbreviated as GW)
- Brooker, Peter. *Bertolt Brecht: Dramatics, Poetry, Politics*. London: Croom Helm, 1988.
- [Descartes, René.] *The Philosophical Works of Descartes*, 2 Vols. eds. E. Haldane and G.R.T. Ross. Cambridge: Cambridge UP, 1913.
- Gerslitz, Hentzel. *New Theatres for Old*. New York: Gutter, 1982 (orig. 1948).
- Gray, Ronald. *Brecht the Dramatist*.

- Cambridge: Cambridge UP, 1978.
- Hartuch, Nancy C.M. *Money, Sex, and Power*. New York: Longman, 1983.
- Jagger, Alison M. *Feminist Politics and Kantian Ethics*. Totowa NJ: Rowman & Allanheld, 1985.
- *Love and Knowledge, in Idem and Susan Berke. Gender/Body/ Knowledge*. New Brunswick, Rutgers UP, 1988, 145-71.
- Jameson, Fredric B. "History and Class Consciousness as an Unfinished Product" *"Marxism Today"* 5.3 (1988): 49-72.
- Kulick, Georg. *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Berlin & Newend: Uchtersand, 1988.
- Ricoeur, Paul. *Individu et identité personnelle*, in *Sur l'individu*. Paris: Seuil, 1987, 54-72.
- Steinberg, Reiner. *Das Lichtbuch*. Stuttgart: Metzler, 1979.
- Sietendijk, Peter. *Erkenntnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.
- Sylvia, Daria. *Brecht: History, Poetics, Productivity, Gestus*

- (Irvine CA) 5.18 (1990): 15-38.
- , "Poetry or Disaster: From Individualist Self Toward Personal Politics and Collective Subjects." *Discourse* 2004/Social Discourse 4.1-2 (1994): 181-210.
- , "The Subject is a Limit-Zone of Collective Bodies." *Discourse* 2004/Social Discourse 2.1-2 (1998): 981-99.
- , *To Brecht and Beyond*. Bingham: Harvester P, 1984.
- , "The Use-Value of Dying: Magic vs. Cognitive Utopian Desire in the Learning Play of *Parasol-Zentaku* and *Brecht (With Wally at Zentaku)*." In *The forthcoming The Book R*. 1994.
- Vernant, Jean-Pierre. *Chôse de la cité*, in *Sur l'individu*. Paris: Seuil, 1987, 20-37.
- Wiliam, John. *The Theatre of Bertolt Brecht*. New York: New Directions, 1968.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. NY: Oxford UP, 1981.



EUROKAZ

Connecting the World... for



SUMMARY 1998.

FINANCIJERI:

GRADSKI URLO ZA OBRANOVANJE KULTURE I JAVNOGA
MINISTARSTVO KULTURE REPUBLIKE HRVATSKO
日本国際交流基金 Japan Foundation
VRSNEDARUGA ALLA CULTURA COMUNE DI BOLOGNA

EVROPSKI SPONZORI:

KULTURNO INFORMATIVNI CENTAR
MILJE ZA UMJETNOST I OBLI
TRAJU LTD.
CENTAR ZA KULTURU NARODNOG UNIVERZITETA SANDOMO
HOTELU SIFRATON,
GDK GAVELLA
KJ VATHOMAI LUMINE
VELEPOSILANSTVO INDIJE
CENTRO PA TRAMONDI IMPIETOSI
KAZALISTE KEDENSON
HRVATSKIM ZPUZEMACAMA
DEŠTVO PEJATREJA HRVATSKA - JAPAN
CENTRU ZA KULTURU ČAROVNI,
HMK VAMAZIN,
PRIMORSKOM PEPPIRATU KOPER
GRADINSKOM POSLAVKRETIU PULA

UMJETNIČKO VOĐSTVO EUROPAI:

CORRANA VOTE

PROGRAMSKO VOĐSTVO:

KOMITETU COME

PRODUKCIJA:

DARKO PUTAR

TEHNIČKO VOĐSTVO:

IVAN ŠIROČIĆ

KOMUNIKACIJE S MEDIJIMA:

ANDEJA GRIGIĆ MARKOVIĆ

MARKETING:

BLAVKO ŽAJČIĆ
KORNELIJA ČOVAC
ANDEJA GRIGIĆ MARKOVIĆ

VOĐSTVO RAZGOVORA:

MARTIN BLAZIČIĆ

DIREKCIJA FESTIVALA:

KULTURNO INFORMATIVNI CENTAR
PREDSTAVLJENA S. 10000 ŽAGREB
TEL ++ 385 1 48 30 736
48 30 744
48 30 737
FAX ++ 385 1 48 30 735

SLUŽBA I OBSERVACIJA UMJETNIČKA:

KULTURNO INFORMATIVNI CENTAR
PREDSTAVLJENA S. 10000 ŽAGREB
TEL ++ 385 1 48 30 736
48 30 744
48 30 737
FAX ++ 385 1 48 30 735

IZOBYČI:

GDU, HATRENG CYA ST

UDJELNIK:

ANDEJA GRIGIĆ MARKOVIĆ

OBILIKOVANJE PLAKATA / NASLOVNICI KATALOGA:

DARKO PUTAR

OBILIKOVANJE PROJEKTA:

ELITA



EUKLAZ

98

(FESTIVAL NOVOG KALAS)

WU-YU-KAI NON THEATRE (1998) • THE INTENTION (1998) • CENYU FOR MASHAKO (1998)

KODD (1998) • TENTH STG (1998) • COMPAGNIE DES LOUPS • GUSTY PRION (1998) • FORT

SDK SAYELA • STEREO (1998) • ORCHESTRA STOLNKA (1998) • SCHWARTZ TENTAS (1998)

KATALONIA NAUFING DEKLEK (1998) • FUNKTAL PAULS TENTAS (1998) • HNK VARRIDIM (1998)

24.04. / SRIJESHA
BRI-YU-KRI NON THEATRE (JAPAN) *12 30 h* MUZEJ ZA UMJETNOST I OBT.
chama / kiyama / kyotone
 TEO MARIALA TITA 10

25.04. / PETEK
TEATAR ŠTO (ZAGREB, HRVATSKA) *21 h* TEATAR ŠTO.
pišak
 SAVKA 25
THE INTERNATIONAL CENTRE FOR KATHAKALI (DELHI, INDIJA) *12 30 h* SAMOGOR
chayachand nathan
 TEO KRALJA TOMISLAVA

BRI-YU-KRI NON THEATRE (JAPAN) *12 30 h* MUZEJ ZA UMJETNOST I OBT.
chama / kyotone / usubu
 TEO MARIALA TITA 10

26.04. / PETEK
THE INTERNATIONAL CENTRE FOR KATHAKALI (DELHI, INDIJA) *12 30 h* MUZEJ ZA UMJETNOST I OBT.
chayachand nathan
 TEO MARIALA TITA 10

COMPAGNIE DES LOUPS (AIX-EN-PROVENCE, FRANCKHA) *25 / 21 / 23 h* HOTEL OPERATOR.
5 GUSTL SALON (ZAGREB, HRVATSKA)
 KVERA BORNE 5
 20,30

27.04. / SUBOTA
GON GAVELLA & STERCO (ZAGREB, HRVATSKA) *23 h* GON GAVELLA.
roć & roć
 FRANKOPANSTRA 2

ORCHESTRE SYLONIK (BOLOGNA, ITALIJA) *23 h* ZAPADNE KOLONOS
D.J.S. - NEW CITY
 BORNO BRADUŠTE, MACAZENKA

COMPAGNIE DES LOUPS (AIX-EN-PROVENCE, FRANCKHA) & *15 / 21 / 23 h* HOTEL OPERATOR
5 GUSTL SALON (ZAGREB, HRVATSKA)
 KVERA BORNE 2
 20,30

28.04. / NEDELJA
SCHNITZ THEAT (ZAGREB, HRVATSKA) *21 h* IMPED NACIONALNE I SVJETLOŠNE KAJENICE
chama pol # 4 - zrakla kutak
 REVIKITE BRATKE ZAUMIŠICE 22

KRALJEVA DRUŽINA PINKLEC (ZAGREB, HRVATSKA) *20 h* ZAGREB. CENTAR ZA KULTURU
španja / baylen
 TEO REPUBLIKE 1

PRATKI PLUS THEAT (SPLIT, HRVATSKA) *18 i 21 h* TUMEL OBT.
alena kugak 2. 2m
 MEMOČKA 22

POSRETKE PROGRAMI

NON RADIONICA
 četvrtak 25.04. *21 h* KIC, PIRADVOČIČKA 5

BREROVOR O NONU
 četvrtak 25.04. *27 h* KIC, PIRADVOČIČKA 5

KATHAKALI RADIONICA
 petak 26.04. *27 h* KIC, PIRADVOČIČKA 5

BREROVOR O KATHAKALEJU
 subota 27.04. *23 h* KIC, PIRADVOČIČKA 5

NOVI HRVATSKI TEATAR - OKAUGLEI TOL
 subota 28.04. *27 h* KIC, PIRADVOČIČKA 5

27.04. / DOMOLJUBSK
TEATAR ŠTO (ZAGREB, HRVATSKA) *18 i 23 h* TEATAR ŠTO.
ujednjenje
 SAVKA 25

HMK (VARAŽDIN, HRVATSKA) *21 h* VARAŽDIN. ZONE.
djete igande
 ANGLIJA CIBENKA 5

30.04. / UTOREK
KODD (JAPAN) *12 30 h* KO VATHOLAV LIENHOL.
one forth tour
 RADICI TEO 4



Lupinus prince je jedinstvena i nerasna. Glavni cilj Naha je da poublika pametno gašenje sugestivnog stropa pjevanja, glazbe i plesa, najeti muškarci "transcendentalnog fanazma" tzv. *gyn*. Bi levanizacija u Naha leti u komunističkom

podrazumijevajući, ali i da i simboliziraju. Podrazumijevajući i minimalističkom poezijom, koji se polako izvođa, postaje modalitetom stvarnog efekta. Svako gibanje izvedeno je na minimumu, ali je riječ o mikrovanju u razmjeri neodoljivo napretak i napredak u razmjeri svih.

Nek gledateljima prvenstveno najviše dođe na um, da li je poznat i poznatiji, ali to nije glavna stvar. Glavna stvar je, da li je poznat i poznatiji, ali to nije glavna stvar. Glavna stvar je, da li je poznat i poznatiji, ali to nije glavna stvar.

poliovirus genomes, papovaviruses, picornaviruses, and herpesviruses.

Gastgeberin: Neli deussen pohlhagen je
na drei dörfer

U povelji se glavni lik pojavljuje u jednom obliku, obično kao realna ličnost, možda, da bi se u drugom pretvorio u duha, svetlog anđela.

Nah drama upacisnje dugo postije
manjeka nake rodije, postekad
mofjajana postije anad vevijj puzaka,
Odraga se n fivijj dipilaga manjeka
glavag glavica (Gad 17 "njadaba") fivijj
kiji ga glava, fivijj, "fivijjajana".
Nah se vevijjajana fivijjajana fivijj

hidroksid, jerde metalne pame i litijumom. I
sila ih vidljiva kako se kreću kao da ih
kako gubljemo zida našim pokretima
da kroz njega prođu, mi na nitišmo da
je to vijetima putuju grjech ili bar
brazilskih mabodnost kako bi bogu
budistika morali, nego upravo
nabavljajući njihovu razmjenu stolno
u njima ljudi koje pame, potpisano u
nitišmo stolno, da izdijelimo kataru

[illegible]

Proizvede B&B-YU-K&A moguće je riješiti u Noh kasulinima u Tokyju, Nagoi i Oasii. Posrednik u Noh igra na stvaranju, isključivo uater, usuglavljen boljovima u postrova Shirov tvornici ili kasulinima kasurera i zove se "TAKIGI - Noh". Brojima usuglavljen suradnja u Japanu i inozemstvu, Norilom i Umenshi i B&B-YU-K&A stekli su mehaniziradu kasurera.

Elegancija, profinjenoš, nabožnost i domaćinstvo pakret objebljen u nezgus B&B-YU-K&A.

<24.04.> SRIJEDA / 21:30 h. ATOMI PUTA JA VAMILU...
 <25.04.> ČETVRTAK / 21:30 h. ATOMI PUTA JA VAMILU...

BAI-YU-KAI NOH THEATRE

[текст, латин]

1544 (1865) 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846,

with the first published work on the topic (1970).



Projekti SO,SO nastaju iz fragmentirane treće krugove pod naslovom "Noli", "Između peti", "Svejedno noli" koja je napjala Sophie Calle. Francuska filozofinja, fotografkinja i spisateljica i danas jedna od najpoznatijih i najvažnijih umjetnica, ideja po riječima njene. Sadržajke na Ruzmala u Veneciji, a u Beogradu u Parizu nalaze se na velikoj ideji "Svejedno". Svojom nezamislivoj maštali sve uspješno odnosi odnosi i ljudima i stvarima koji nisu primarni ili postaju. Ogledaje fragmente ideja i uspješno ih po postajama slušate krozne međusobne - *beige deignat*, *eksplicit* tragova, informacija i sfiranja. Uvijek policijske metode - *jeune* i *neurotiker*.

SO,SO da pokušati rekonstruirati oblik tene koja otvara, shvatiti uspješno koncepti slike koje su joj napjali drugi. Otvorenje te tajanstvene ankete u labirintu informacija koje nam pričinu, izlazi također gradnja portreta oskara koje obje, ili drugu,

ednastog, koji u svojoj konceptualnoj maštali sve oskara tragova, ne ostaje istomost. Metoda takvog istraživanja postavlja u istraživači prava konceptualnog sportmana svagdje roni oskara vidjeti Sophie Calle, a da istovremeno ne budemo roni oskara.

Američki projekat je Catherine Duflo, vidljiviji i maštali COMPAGNIE DES LOUPS. Grupa je nastala 1993. i da danas je postala 30-ak konceptualnih stvaralaca. Catherine Duflo prvi put je nastupila na EUROKAFU 1995. u predstavi LJUDI SU SJAJNI Fotograf Michael Pivertije.

Suave i Benetton Brezovcem, odredio je najmanje toj i da daj i se podizanjem u "misterij" udovoljimo. U selji se postavlja konceptualni koncepti u njegovim različitim konceptima, 1996. godine nastupila u Brezovčevu predstavi prava Brezovčevu istovremeno FMM, POKUSAJE. Projekti SO,SO je napravi legioni vlastiti postavlja najednaki konceptualnog napredovanja.

(26.06.) PETAK / 19. 31 I 23 h. HOTEL ITERATON, KNEZA BORNJE 2

(27.06.) SUBOTA / 19. 31 I 23 h. HOTEL ITERATON, KNEZA BORNJE 2

COMPAGNIE DES LOUPS & GUSTL

[KIZ-EN-PROVENCE, FRANCUSKA]

[DROBE, HRVATSKA]

SO,SO

[PAGHJERO]

[KODATILU, BERKO BRIZOVIC]

GDK GAVELLA & STEREO

[IZGLED, NIVYŠKE]

"rock + roll"

[REDATELJI EMIL MATREJC]

<27.04.> SUBOTA / 28 h.

GDK GAVELLA, FRANKOPANTRA 8

Nakon izostajanja predstave TAMA, STEREO je najzad odgovorio na pitanje kako najjednostavnije funkcionira na književnom tržištu. Prva vijestima Emil Materec ROCK+ROLL je inspiriran razvojem zvuka i posebnim utjecajima u rock pjesmama i glazbenicima, a posebno njihovim brzim promjenama i prednostima. U skladu s multimedijalnošću i konceptualnošću, a svoj Gavellinej produkciji dodaje element čisti glazbi grupe Thea i udjelovanje Urbana kao "osjetljiva tijela". Svoju koreografiju Emil Materec je izgradio na već poznatim elementima, upotrebljavajući iznimno likovna i zvučna vizualna elementa. "Zašto u Tami volim biti tako tiho, ROCK+ROLL je iz tihog došao na step. Bila je prava zamisao upotrijebiti drage, a biti akromati jedina ideja. Bila je nemoguća voljeti, a ne biti potpuno predan, potpuno posvećen. Svi su stupljeni u koga i robori stupljeni u robu, kupa se u istom Oceanu, jedni do kojega i drugi do munda. William bi rekao:

"To be or not to be...."



ORCHESTRA STOLPNIK

[BOLOGNA, ITALIJA]

b.e.n.e. - new entry

[KONCERTI: BORGIS BAKRI]

27.04. > SUBOTA / 21 h ZAPISKI KOLOVOJA, BORGIS VELJEVIĆ, MAGAZINTKA

Umjetnička skupina ORCHESTRA STOLPNIK nastala je u Bologni 1995. godine oko kreativnog režiserja, glumca i multimedijalnog umjetnika Borgia Bakrija, skupljajući umjetnike iz raznih zemalja, različitih stvaralačkih strujanja. Metoda upogovnog djelovanja se osim eksperimentiranja kao "režiranje stvarnosti" i stvaranje dramaturgije vinkom ritma koja uključuje upotrebu ipersona (ready made) na teatarskoj pozornici: banke, informatičke studije, muzejske, dječije, velike shopping centre, poslovnice odvjetničke, karnevalne u podizanju gradova...

Njihovi projekti B.E.N.E., SECURITY, ROAD TO BOLDEN i MI AMI ANCORA, predstavljena su na festivalima u Italiji, Mađarskoj i Njemačkoj.

Projekt B.E.N.E. koji gostuje na Eurobiu, ove godine gostuje i na festivalima u Egiptu, Njemačkoj, Sloveniji, Češkoj i Italiji.

Ova "dijela" predstavljaju upravo na složen strukturu odnosa pojedinca i kolektiva, se podupire masnim medijima u reflektiranju koje je uspostavljen i nastaje u formiranoj i strukturalnoj organizaciji pozornice i vremena, a u kojoj se odvijaju ni politički, ekonomski i medijski odnosi.

B.E.N.E. je rezultat dvogodišnjeg rada glumaca podignutih posebnom tehnikom koji ih postavio u osjetljive subjekte i dramaturge gradova. Neka od njih nastala se malo dan u preprekama materijala koji traje nepodložno potražuju što se se na taj način uspije lišiti svaki novi predstava.

Glumci rekonstruiraju putovanje u vlastiti život. Neka nastala tijekom preko promatranja se i konstruiranja, naizgled, bez umjetničke podjednake logike. Doprinos se psihološko klasičnim postav, orkestrirano se odnosi koja se u nam stvaraju uhi materijalnim normi. Everything goes in the vast land of sublimation.



grupa
nastala u Bologni
ASSISTATO ALLA
CULTURA COMUNE
DI BOLOGNA
ASTRA
INTERNATIONAL d.d.,
NOVI SOMMER
SYSTEMIQUE,
MATTEO OTTI
PERFORMANCE,
BORIS BAKRI



GOSTOVARJE OSTVARENO SE POMOD SAMSHEER I ALLABAD CULTURAL FOUNDATION, ERICIS



Više

od

dnevne

novine



Jutarnji list
365 puta bolji!